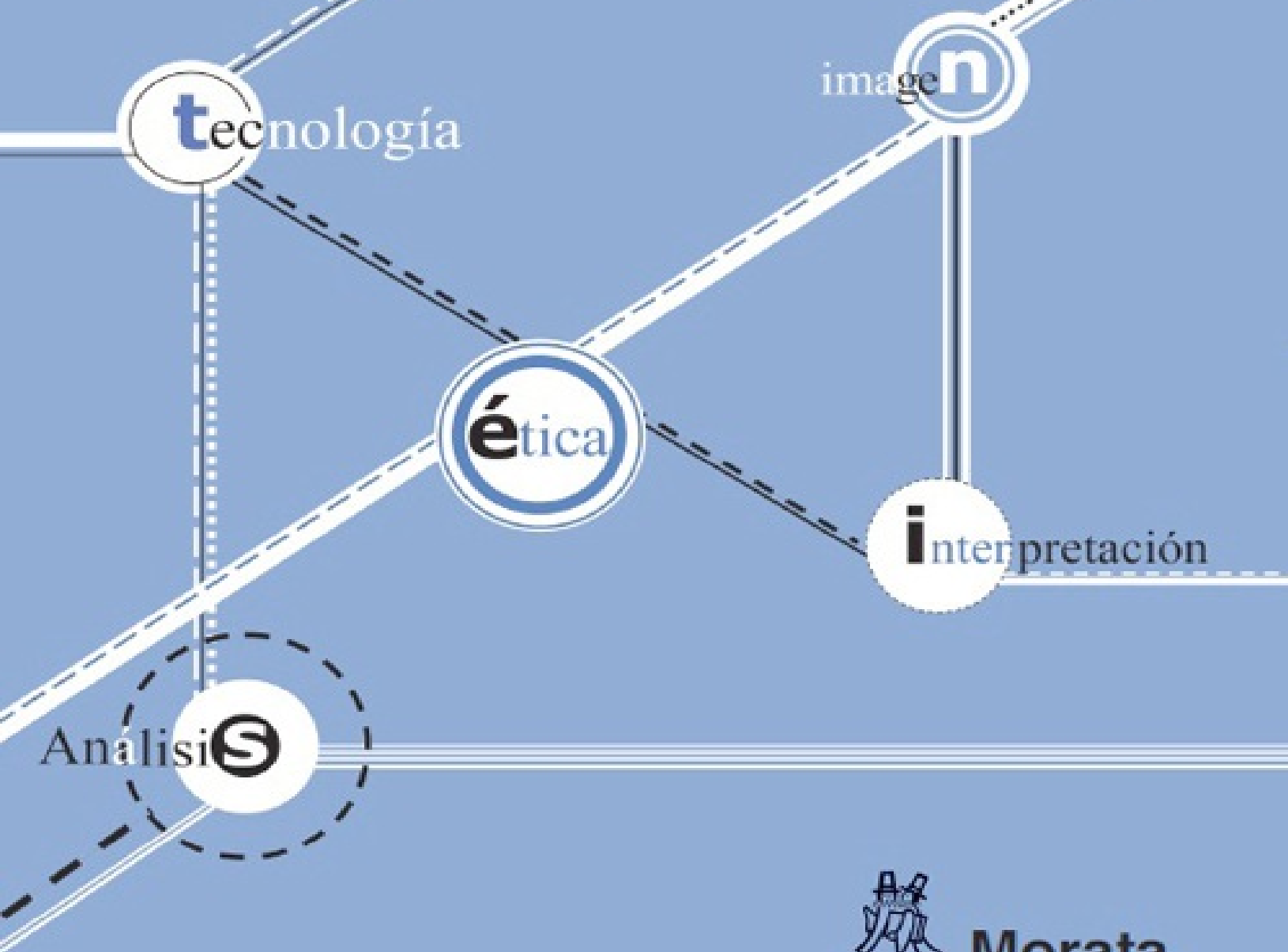


Marcus Banks

Los datos visuales en Investigación Cualitativa

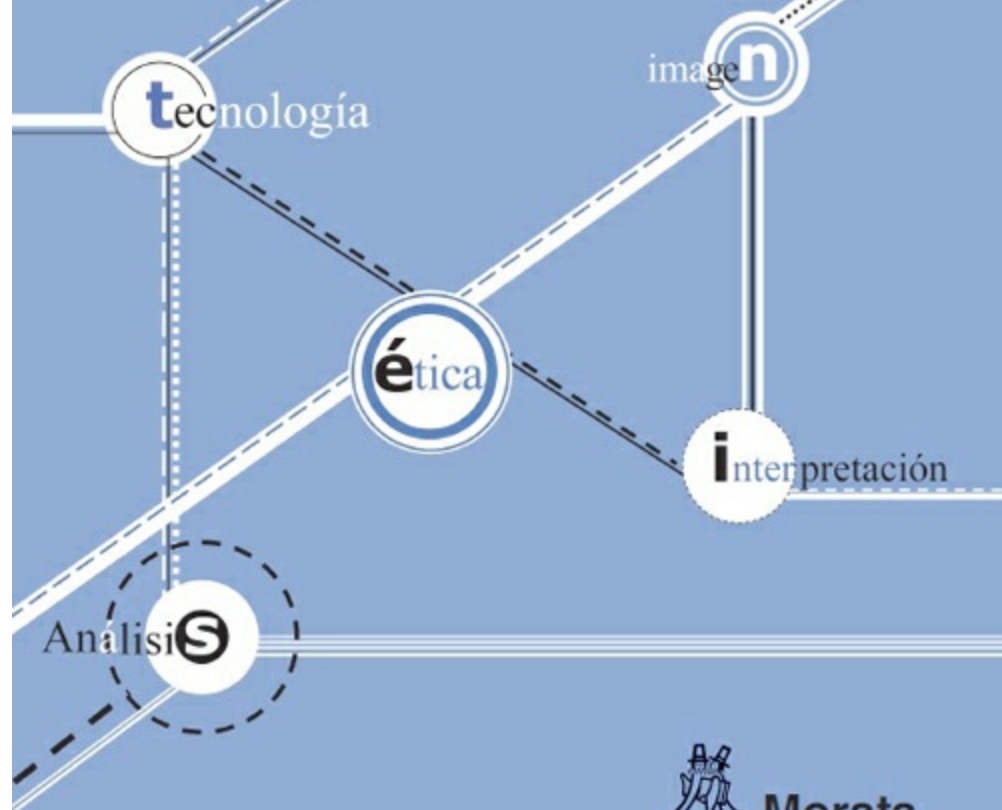


Morata

Colección: Investigación Cualitativa
Dirección: Uwe Flick

Marcus Banks

**Los datos visuales en
Investigación Cualitativa**



Morata

Colección: Investigación Cualitativa
Dirección: Uwe Flick

Marcus Banks

Los datos visuales en Investigación Cualitativa

Traducido por: C. Blanco Castellano y T. del Amo Martín



Ediciones Morata, S. L.

Fundada por Javier Morata, Editor, en 1920
C/ Mejía Lequerica, 12 - 28004 - MADRID
morata@edmorata.es - www.edmorata.es

Los datos visuales en la investigación cualitativa (de Marcus BANKS) es la quinta parte de la Colección *Investigación Cualitativa* que dirige Uwe FLICK. Esta Colección comprende ocho libros y, tomada en su conjunto, representa la introducción más extensa y detallada al proceso de hacer investigación cualitativa. Este libro se puede utilizar junto con otros títulos de la Colección como parte de esta introducción global a los métodos cualitativos y también independientemente como una introducción al uso de datos visuales en la investigación cualitativa.

Títulos de la Colección Investigación Cualitativa:

- *El diseño de Investigación Cualitativa*, Uwe FLICK
- *Las entrevistas en Investigación Cualitativa*, Steinar KVALE
- *La investigación etnográfica y de observación en Investigación Cualitativa*, Michael ANGROSINO
- *Grupos de discusión en Investigación Cualitativa*, Rosaline BARBOUR
- *Los datos visuales en Investigación Cualitativa*, Marcus BANKS
- *El análisis de datos cualitativos en Investigación Cualitativa*, Graham R. GIBBS
- *Los análisis de conversación, de discurso y de documentos en Investigación Cualitativa*, Tim RAPLEY
- *La gestión de la calidad en Investigación Cualitativa*, Uwe FLICK

Miembros del Consejo Asesor Editorial

Juliet CORBIN	Universidad Estatal de San José, Oakland, EE.UU.
Norman K. DENZIN	Universidad de Illinois, Urbana Champaign, EE.UU.
Peter FREEBODY	Universidad de Queensland, S. Lucía, Australia.
Ken GERGEN	Swarthmore Collage, Sarthmore, EE.UU.
Jennifer MASON	Universidad de Manchester, Manchester, Reino Unido.

Michael MURRAY	Universidad de Keele, Keele, Reino Unido.
Clive SEALE	Universidad de Brunel, Uxbridge, Reino Unido.
Jonathan POTTER	Universidad de Loughborough, Loughborough, Reino Unido.
Margaret WETHERELL	Open University, Milton Keynes, Reino Unido.

Título original de la obra:

Using Visual Data in Qualitative Research

English language edition published by SAGE Publications of
London, Thousand Oaks, New Delhi, Singapore and Washington DC,
© Marcus Banks, 2008. All rights reserved

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.

© EDICIONES MORATA, S. L. (2010)

Mejía Lequerica, 12. 28004 Madrid

www.edmorata.es morata@edmorata.es

Derechos reservados

ISBN: 978-84-7112-670-2

Compuesto por: Sagrario Gallego Simón

Diseño de cubierta: Equipo Táramo. Inspirado en la cubierta de la obra original con autorización de SAGE Publication.

Realización de ePub: produccioneditorial.com

Índice

[PORTADA](#)

[PORTADA INTERIOR](#)

[INTRODUCCIÓN](#)

[CRÉDITOS](#)

[ÍNDICE](#)

[ÍNDICE DE FIGURAS](#)

[INTRODUCCIÓN EDITORIAL por Uwe FLICK](#)

[SOBRE ESTE LIBRO por Uwe FLICK](#)

[CAPÍTULO 1: Introducción](#)

[Contenido del capítulo](#)

[Objetivos del capítulo](#)

[¿Por qué \(no\) imágenes?](#)

[Ser visual](#)

[Planificación y realización de un proyecto de investigación visual](#)

[Términos y conceptos clave](#)

[Organización de este libro](#)

[Imágenes en el libro](#)

[Puntos clave](#)

[Lecturas adicionales](#)

CAPÍTULO 2: El lugar de los datos visuales en la investigación social: Una breve historia

Contenido del capítulo

Objetivos del capítulo

Introducción

Primeros usos de la fotografía en la investigación social

Primeros usos del cine en la investigación social

Usos posteriores de la fotografía y del cine en la investigación social

Otros tipos de uso de imágenes

Puntos clave

Lecturas adicionales

CAPÍTULO 3: Enfoques para el estudio de lo visual

Contenido del capítulo

Objetivos del capítulo

Introducción: Teoría y análisis

Formas de ver y cosas vistas

Enfoques desde los estudios culturales y otras perspectivas

Métodos formalistas

Reflexividad y otros enfoques experienciales

[Materialidad de la imagen](#)

[Objeto, análisis y método](#)

[Puntos clave](#)

[Lecturas adicionales](#)

[CAPÍTULO 4: Métodos visuales e investigación de campo](#)

[Contenido del capítulo](#)

[Objetivos del capítulo](#)

[Métodos visuales en el campo](#)

[Obtención de datos a partir de fotografías y otros métodos que utilizan imágenes preexistentes](#)

[Obtención de datos a partir de fotografías](#)

[Obtención de datos a partir del cine](#)

[Crear imágenes](#)

[Proyectos colaborativos](#)

[Ética](#)

[Permisos y copyright](#)

[Puntos clave](#)

[Lecturas adicionales](#)

[CAPÍTULO 5: Presentación de la investigación visual](#)

[Contenido del capítulo](#)

[Objetivos del capítulo](#)

[Modos de presentación](#)

[Comprender a la audiencia](#)

[Presentación de la investigación visual a los sujetos de investigación](#)

[Presentaciones digitales y multimedia](#)

[Organizar imágenes y otros datos](#)

[Puntos clave](#)

[Lecturas adicionales](#)

[CAPÍTULO 6: Conclusión: Imágenes e investigación social](#)

[Contenido del capítulo](#)

[Objetivos del capítulo](#)

[¿Qué hemos aprendido?](#)

[Sobre el valor de los métodos visuales](#)

[Puntos clave](#)

[Glosario](#)

[Bibliografía](#)

[Índice de nombres y materias](#)

|| Índice de figuras

Recuadros

- 2.1. Enfoques positivistas e interpretativistas pág. 42
- 4.1. Trabajo de campo y etnografía pág. 83
- 6.1. Los métodos visuales como estrategias exploratorias pág. 151

Figuras

- 1.1. Alta KAHN filmando *Navajo Weaver II* pág. 20
- 2.1. Estrecho de Torres, A. C. HADDON pág. 40
- 2.2. Postal sin fecha con la leyenda “Tipos de mujeres indias. Las chicas cachemir” pág. 44
- 2.3. Chicos mirando películas en una máquina de monedas, 1938 pág. 47
- 3.1. Panóptico de Bentham pág. 57
- 4.1. Paul HENLEY y Georges Drion filmando pág. 84
- 5.1. Jay RUBY filmando en el Centro para la Vivienda de Oak Park pág. 126
- 6.1 La “copa de Rubin”, una ilusión óptica pág. 152

*Las páginas a las que se hace referencia en éste índice corresponden a la versión impresa



Introducción editorial Uwe Flick

- Introducción a la colección: *Investigación Cualitativa de Uwe FLICK*
- ¿Qué es la investigación cualitativa?
- ¿Cómo realizamos la investigación cualitativa?
- Ámbito de la colección: *Investigación Cualitativa de Uwe FLICK*

Introducción a la colección: Investigación Cualitativa de Uwe FLICK

En los últimos años, la investigación cualitativa ha disfrutado de un período de crecimiento y diversificación sin precedentes a medida que se ha convertido en un enfoque de investigación establecido y respetado a través de diversas disciplinas y contextos. Un número creciente de estudiantes, profesores y profesionales prácticos se enfrenta a las preguntas y los problemas de cómo hacer investigación cualitativa en general y también de cómo realizarla para sus propósitos individuales específicos. Responder a estas preguntas y tratar estos problemas prácticos en un nivel aplicado es el propósito principal de la colección *Investigación Cualitativa*.

Los libros de esta colección tratan de forma colectiva los problemas centrales que surgen cuando hacemos una investigación cualitativa. Cada volumen se centra en los métodos (por ej., las entrevistas o los grupos de discusión) o los materiales (por ej., los datos visuales o el discurso) clave que se utilizan para estudiar el mundo social en términos cualitativos. Además, los libros se han enfocado teniendo en cuenta las necesidades de muchos tipos diferentes de lector. Así, la colección y cada volumen individual serán útiles para una amplia variedad de usuarios:

- *Profesionales prácticos* de la investigación cualitativa en las ciencias sociales, la investigación médica, la investigación de

mercados, estudios de evaluación, organizaciones, negocios y gestión, la ciencia cognitiva, etc., que se enfrentan al problema de planificar y realizar un estudio específico usando métodos cualitativos.

- *Profesores universitarios* en estos campos que utilicen métodos cualitativos, confiamos que esta serie les sirva como base de su docencia.
- *Estudiantes no graduados y graduados* de ciencias sociales, enfermería, educación, psicología y otros campos donde los métodos cualitativos son una parte (fundamental) de la formación universitaria, incluidas las aplicaciones prácticas (por ej., para la redacción de una tesis).

Cada volumen de la colección ha sido elaborado por un autor distinguido con amplia experiencia en su campo y experto en los métodos sobre los que escribe. Cuando usted lea la serie entera de libros de principio a final, encontrará reiteradamente algunas cuestiones que son fundamentales para cualquier tipo de investigación cualitativa, como la ética, el diseño de la investigación o la evaluación de la calidad. Sin embargo, estas cuestiones se tratan en cada uno de ellos desde el ángulo metodológico específico de los autores y el enfoque que describen. Así, puede encontrar en los distintos volúmenes enfoques diferentes para los problemas de la calidad o propuestas distintas de cómo analizar los datos cualitativos, que se combinarán para presentar un cuadro completo del campo como un todo.

¿Qué es la investigación cualitativa?

Se ha hecho cada vez más difícil encontrar una definición común de la investigación cualitativa que sea aceptada por la mayor parte de sus enfoques e investigadores. La investigación cualitativa no es ya simplemente “investigación *no* cuantitativa”, sino que ha desarrollado una identidad propia (o quizá múltiples identidades propias).

A pesar de la multiplicidad de enfoques para la investigación cualitativa, es posible identificar algunos rasgos comunes. La

investigación cualitativa pretende acercarse al mundo de “ahí fuera” (no en entornos de investigación especializada como los laboratorios) y entender, describir y algunas veces explicar fenómenos sociales “desde el interior” de varias maneras diferentes:

- Analizando las experiencias de los individuos o de los grupos. Las experiencias se pueden relacionar con historias de vida biográficas o con prácticas (cotidianas o profesionales); pueden tratarse analizando el conocimiento cotidiano, informes e historias.
- Analizando las interacciones y comunicaciones mientras se producen. Esto se puede basar en la observación o el registro de las prácticas de interacción y comunicación, y en el análisis de ese material.
- Analizando documentos (textos, imágenes, películas o música) o huellas similares de las experiencias o interacciones.

Lo que estos enfoques tienen en común es que tratan de desgranar cómo las personas construyen el mundo a su alrededor, lo que hacen o lo que les sucede en términos que sean significativos y que ofrezcan una comprensión llena de riqueza. Las interacciones y los documentos se ven como formas de constituir procesos y artefactos sociales en colaboración (o en conflicto). Todos estos enfoques representan maneras de significar que se pueden reconstruir y analizar con métodos cualitativos diferentes que permiten al investigador desarrollar modelos, tipologías y teorías (más o menos generalizables) como formas de descripción y explicación de cuestiones sociales (o psicológicas).

¿Cómo realizamos la investigación cualitativa?

¿Podemos identificar formas comunes de hacer investigación cualitativa si tenemos en cuenta que hay enfoques metodológicos, epistemológicos y teóricos diferentes para ella y que los problemas que se estudian son muy diversos también? Podemos identificar al

menos algunos rasgos comunes de cómo se hace la investigación cualitativa.

- Los investigadores cualitativos se interesan por acceder a las experiencias, interacciones y documentos en su contexto natural y en una manera que deje espacio para las particularidades de esas experiencias, interacciones y documentos y de los materiales en los que se estudian.
- La investigación cualitativa se abstiene de establecer al principio un concepto claro de lo que se estudia y de formular hipótesis para someterlas a prueba. Por el contrario, los conceptos (o las hipótesis, si se utilizan) se desarrollan y refinan en el proceso de investigación.
- La investigación cualitativa parte de la idea de que los métodos y las teorías deben ser apropiadas para lo que se estudia. Si los métodos existentes no encajan con un problema o campo concreto, se adaptan o se desarrollan nuevos métodos o enfoques.
- Los investigadores mismos son una parte importante del proceso de investigación, bien desde el punto de vista de su propia presencia personal como investigadores, bien desde el de sus experiencias en el campo y con la reflexividad que aportan al rol que desempeñan, pues son miembros del campo que es objeto de estudio.
- La investigación cualitativa se toma en serio el contexto y los casos para entender un problema sometido a estudio. Una gran parte de la investigación cualitativa se basa en estudios de caso o en una serie de ellos, y el caso (su historia y su complejidad) es a menudo un contexto importante para entender lo que se estudia.
- Una parte fundamental de la investigación cualitativa, desde las notas de campo y las transcripciones hasta las descripciones e interpretaciones y, por último, la presentación de los hallazgos y de la investigación entera, se basa en el texto y en la escritura. Por consiguiente, los problemas de transformar situaciones sociales complejas (u otros materiales

como las imágenes) en texto —los problemas de transcribir y escribir en general— son preocupaciones fundamentales de la investigación cualitativa.

- Aun cuando se supone que los métodos han de ser adecuados a lo que se estudia, los enfoques para la definición y evaluación de la calidad de la investigación cualitativa tienen que debatirse (de todos modos) en formas específicas que sean apropiadas para la investigación cualitativa e incluso para enfoques específicos en ella.

Ámbito de la colección: Investigación Cualitativa de Uwe FLICK

- El n.º 1 de la colección, *El diseño de investigación cualitativa* de Uwe FLICK, proporciona una breve introducción a la investigación cualitativa desde el punto de vista de cómo planificar y diseñar un estudio concreto utilizando investigación cualitativa de una forma u otra. Pretende perfilar un marco para los otros volúmenes de la colección centrándose en problemas aplicados y en cómo resolverlos en el proceso de investigación. Trata cuestiones referidas a la construcción de un diseño de investigación en la investigación cualitativa; perfila los pasos para la realización de un proyecto de investigación y debate problemas prácticos como el de los recursos necesarios en la investigación cualitativa, pero también cuestiones más metodológicas como la calidad de la investigación cualitativa y la ética. Este marco se explica con más detalle en los otros volúmenes.
- Tres libros están dedicados a la recogida o la producción de datos en investigación cualitativa. Recogen las cuestiones esbozadas brevemente en el primero y las abordan de una manera mucho más detallada y centrada para el método específico. En primer lugar, *La realización de entrevistas* de Steinar KVALE, trata las cuestiones prácticas, éticas, epistemológicas y teóricas de entrevistar a personas sobre

cuestiones específicas o su historia de vida. *La realización de investigación etnográfica y de observación* de Michael ANGROSINO, se centra en el segundo enfoque en orden de importancia para la recogida y la producción de datos cualitativos. Se analizan otra vez aquí cuestiones prácticas (como la selección de emplazamientos, los métodos de recogida de datos en etnografía, problemas especiales del análisis de los datos) en el contexto de cuestiones más generales (ética, representaciones, calidad y adecuación de la etnografía como enfoque). En *La realización de grupos de discusión* de Rosaline BARBOUR, se presenta el tercero de los métodos cualitativos más importantes de producción de datos. Encontramos de nuevo aquí un fuerte enfoque en cuestiones aplicadas de muestreo, diseño y análisis de los datos, y en cómo producir datos en grupos de discusión.

- Se dedican otros tres volúmenes a analizar tipos específicos de datos cualitativos. *Los datos visuales en la investigación cualitativa* de Marcus BANKS, amplía el enfoque al tercer tipo de datos cualitativos (más allá de los datos verbales procedentes de entrevistas y los grupos de discusión, y de los datos de observación). El uso de datos visuales no sólo se ha convertido en una tendencia importante en la investigación social en general, sino que enfrenta a los investigadores con nuevos problemas prácticos en su uso y análisis, y produce nuevos problemas éticos. En *El análisis de datos cualitativos* de Graham GIBBS, se tratan varios enfoques y cuestiones prácticas a la hora de dar sentido a cualquier tipo de datos cualitativos. Se presta especial atención a las prácticas de codificar, comparar y utilizar el análisis de datos cualitativos asistido por ordenador. El énfasis aquí está en datos verbales como las entrevistas, los grupos de discusión o las biografías. *El análisis de conversaciones, discursos y documentos* de Tim RAPLEY, amplía el enfoque a tipos distintos de datos pertinentes para analizar discursos. El enfoque aquí está en el material existente (como los documentos), en la grabación de conversaciones cotidianas y en encontrar rastros de

discursos. Se debaten cuestiones prácticas como las de generar un archivo, transcribir materiales de vídeo y el modo de analizar discursos con estos tipos de datos.

- *La gestión de la calidad en la investigación cualitativa* de Uwe FLICK, retoma la cuestión de la calidad en la investigación cualitativa, que se ha tratado brevemente de una manera más general en contextos específicos en otros volúmenes de la colección. La calidad se examina aquí desde el punto de vista del uso o la reformulación de los criterios existentes para la investigación cualitativa o la definición de nuevos criterios. Este libro examinará los debates actuales sobre lo que debe contar como definición de la “calidad” y la validez en los métodos cualitativos, y examinará las numerosas estrategias para promover y gestionar la calidad en la investigación cualitativa. Se presta atención especial a la estrategia de triangulación en la investigación cualitativa y al uso de la investigación cuantitativa en el contexto de la promoción de la calidad de la investigación cualitativa.

Antes de seguir adelante para ofrecer una idea general del enfoque de este libro y su papel dentro de la colección, me gustaría dar las gracias a algunas personas en SAGE que han sido importantes para llevarla a cabo. Michael CARMICHAEL me propuso este proyecto hace algún tiempo y me prestó gran ayuda con sus propuestas al principio. Patrick BRINDLE tomó su relevo y continuó este apoyo, como hicieron Vanesa HARWOOD y Jeremy JOYNSEE convirtiendo en libros los originales que proporcionábamos.

Sobre este libro Uwe Flick

Los datos visuales se han convertido en un enfoque destacado en la investigación cualitativa en general, después de haberse utilizado durante algún tiempo en áreas como la antropología visual. Esta obra, centrándose en este tipo de datos, aporta una nueva perspectiva a la colección, ya que la mayoría de los debates en los otros volúmenes se concentra en la palabra hablada o en la observación de prácticas. Este libro se relaciona de modo más estrecho con el volumen sobre etnografía de ANGROSINO (2007), aunque hay vínculos similares también con el de análisis del discurso de RAPLEY (2007), si bien ambos tratan sobre formas diferentes de investigación de campo. El volumen de RAPLEY y el que el lector tiene en sus manos toman para su análisis materiales que a menudo existen ya y que, principalmente, se seleccionan y documentan, y no tanto se producen con fines de investigación. Estos materiales se convierten en datos fundamentalmente en el proceso de análisis. Por tanto, ambos presentan un enfoque más integrado hacia la producción y el análisis de los datos, que tiene en cuenta la cualidad específica de los materiales. Sin embargo, las propuestas del libro de GIBBS (2007) para analizar los datos cualitativos pueden ser útiles para este contexto también, ya que ese libro está interesado asimismo en el uso de ordenadores para el análisis de datos. Como los datos visuales se utilizan en ocasiones en combinación con métodos de datos verbales (por ejemplo, en las técnicas de obtención de datos a partir de fotografías), los libros de KVALE (2007) sobre entrevistas o BARBOUR (2007) sobre grupos de discusión pueden complementar también el presente volumen.

Esta obra se centra en los enfoques históricos, teóricos y prácticos para el uso de datos visuales en la investigación cualitativa. Presenta mucho material de estudio de casos que ilustra los enfoques. También trata problemas especiales de ética en la investigación visual y sobre cómo presentar los hallazgos obtenidos mediante el

uso de métodos visuales, a audiencias académicas y de otro tipo, así como a los propios participantes de la investigación.

En el núcleo del libro encontramos las cuestiones que se refieren a cómo hacer un estudio utilizando métodos visuales partiendo de la clarificación de las intenciones del investigador para recoger y analizar datos de este tipo. La parte que se refiere aquí a los estudios colaborativos con las personas que participan en ellos es muy interesante también para otras formas de investigación cualitativa. Lo mismo ocurre cuando se trata el uso de enfoques visuales como una manera de ver el mundo a través de los ojos de los participantes (por ej. de los niños), como un modo de adoptar la perspectiva de los miembros en un campo. Por último, la manera en que este libro se ocupa de la tensión entre producir materiales para la investigación (en este caso, material visual) y tomar materiales ya existentes como datos, puede ser muy fructífera para la investigación basada en otros tipos de datos y materiales. Encontramos también consideraciones referidas a la planificación de este tipo especial de investigación y a cómo evaluar su calidad en una manera específica, que se complementan por los volúmenes primero y último de la colección (FLICK, 2007a, 2007b) y que, al mismo tiempo, complementan a estos volúmenes con algunas propuestas adicionales.

1

Introducción

Contenido del capítulo

Por qué (no) imágenes?

Ser visual

Planificación y realización de un proyecto de investigación visual

Términos y conceptos clave

Organización de este libro

Imágenes en el libro

Objetivos del capítulo

Después de leer este capítulo, usted debería:

- ver por qué está justificado el uso y el estudio de imágenes en la investigación social como uno de los diversos métodos empleados;
- ver la diferencia entre la creación de la imagen y el estudio de la imagen;
- entender el lugar de los métodos visuales en el proceso de investigación;
- conocer algunos términos y conceptos clave, y
- tener una panorámica del libro.

Estudio de caso: Métodos visuales y comprobación de hipótesis

Para los antropólogos visuales, así como para muchos otros especialistas en estudios visuales, el proyecto de finales de la década de 1960 'Through Navajo Eyes' ["A través de ojos navajo"] de Sol WORTH y John ADAIR es uno de los hitos de la investigación visual. Aunque se han dirigido críticas al proyecto, éste destaca como un ejemplo de investigación empírica bien diseñada, con objetivos y métodos claros. WORTH (especialista en comunicación y antropólogo) y ADAIR (antropólogo y lingüista) se propusieron ver si personas que tenían muy poco o ningún contacto con el cine y con las imágenes en movimiento hacían películas que reflejaran la forma en la que veían el mundo en general. En particular, ¿serían capaces los navajo de "circunvalar" el lenguaje al comunicar su visión del mundo? La premisa para la investigación se basa en lo que se conoce como hipótesis WHORFSAPIR: la idea de que la estructura de la lengua que uno habla condiciona cómo se ve y entiende el mundo que nos rodea. Por ejemplo, en palabras de WHORF, ingleses y navajos, hablantes de idiomas muy diferentes y no relacionados entre sí, "cortamos el mundo en pedazos, lo organizamos en conceptos y, mientras lo hacemos, adscribimos significados" de formas muy diferentes (WHORF, 1956, pág. 214). Aunque ha habido varios intentos de probar la hipótesis, éstos se han basado hasta ahora principalmente en el lenguaje mismo para realizar y evaluar la investigación, de una forma completamente circular. El gran avance de WORTH y ADAIR fue identificar y usar otro canal de comunicación.



Figura 1.1. Alta Kahn filmando *Navajo Weaver II [Tejedor navajo II]*, Pine Springs, Arizona, julio 1966 (fotografía de Richard Chalfen).

WORTH, ADAIR y Dick CHALFEN, alumno de WORTH, dieron cámaras de película de 16 mm a siete navajos que vivían en una comunidad relativamente tradicional en Arizona, donde muchas personas mayores sólo hablaban navajo, aunque los que iban a filmar las películas eran todos bilingües. Los siete habían visto algunas películas pero sólo uno (un artista) había visto muchas. Por otra parte, ninguno de ellos era lo que WORTH y ADAIR llaman “navajo profesional” (1972, págs. 7273), en el sentido de ser consciente de las tradiciones y costumbres de los navajo y estar acostumbrado a representarlas ante otros. Después de haber recibido instrucciones básicas sobre rodaje y edición, los navajos tenían libertad para filmar lo que quisieran. Sus películas finales consistieron en documentales breves y mudos sobre temas como la orfebrería, el tejido y las ceremonias curativas de los navajo.

Los resultados confirmaron en líneas generales una versión “débil” de la hipótesis: “la lengua es una guía para llegar a la realidad social” (SAPIR), no la determina. Al evaluar la forma en que los cineastas navajos editaban las secuencias de acción, WORTH y ADAIR advirtieron, por una parte, que no habían descubierto y adoptado el principio de continuidad en el montaje común a la tradición de películas occidentales (es decir, no consideraban que los cortes en la secuencia de la película* constituyeran un problema), mientras que, por otra, ciertas secuencias de acción aparentemente demasiado largas o sin una finalidad (como la de un tejedor devanando una madeja entera de lana hasta hacer un ovillo) se podían vincular con ideas particulares de los navajos sobre la “acción” que son en sí mismas lingüísticamente distintivas en su idioma. Aunque los hallazgos del proyecto “Ojos navajo” no son por entero concluyentes (algunos observadores navajo, por ejemplo, no podían “leer” algunas películas, si bien, de forma reveladora, una informante dijo que no podía entender una película porque era “en inglés” [de hecho, todas las películas eran mudas]), este proyecto constituye, no obstante, un uso temprano pionero de los métodos visuales para tratar una pregunta de investigación particular. La monografía original de 1972 que describía el proyecto fue revisada veinticinco años más tarde por Dick CHALFEN, que resume gran parte del debate posterior (WORTH y ADAIR, 1997).

¿Por qué (no) imágenes?

¿Por qué un investigador social¹ debe desear incorporar el análisis de imágenes —pinturas, fotografías, películas, cintas de vídeo, dibujos, diagramas y una multitud de imágenes de otro tipo— en su

investigación? Hay dos buenas razones, aunque la primera es más fácil de demostrar que la segunda, y también hay una salvedad.

La primera razón es que las imágenes son omnipresentes en la sociedad y, debido a ello, se puede incluir potencialmente alguna consideración de la representación visual en todos los estudios de la sociedad. Con independencia de lo riguroso o estrecho que sea el enfoque de un proyecto de investigación, toda investigación social dice en algún nivel algo sobre la sociedad en general y, dada la omnipresencia de las imágenes, la consideración de éstas debe formar parte del análisis en algún nivel. Por supuesto, se podría decir lo mismo de la música, de la ropa o de muchos otros aspectos de la experiencia social humana. Sin embargo, aunque existen muchos estudios valiosos sobre estos fenómenos, ninguno parece haber cobrado la prominencia sensorial que las imágenes tienen dentro de la investigación social, con la excepción, si acaso, del sonido (en forma de lenguaje). En el próximo capítulo se presentan algunas propuestas sobre cómo se ha producido esto.

La segunda razón por la que el investigador social podría desear incorporar el análisis de imágenes es que un estudio de las imágenes o un estudio que incorpore imágenes en la creación o la recogida de datos podría revelar tal vez alguna comprensión sociológica que no fuera accesible por ningún otro medio. Aunque esto es obviamente cierto para los proyectos de investigación que se centran en los medios visuales, como un estudio de los efectos de ver la televisión en los niños, no lo es tanto —y es mucho más difícil de probar— en otros proyectos. Es relativamente sencillo celebrar los hallazgos de alguna investigación visual (se dan algunos ejemplos en capítulos posteriores), pero es menos sencillo demostrar que otro método de investigación no podría haber generado la misma comprensión. Sería preciso establecer una serie de estudios de investigación sobre el mismo asunto, con los mismos sujetos de investigación, siendo cada estudio idéntico a los demás a excepción del método empleado y utilizando cada uno investigadores que desconocieran los hallazgos de los otros equipos. Aunque esto sería posible en un contexto de laboratorio, por ejemplo, para un conjunto de experimentos psicológicos, el número de variables se extendería hasta quedar fuera

de control si se intentara en un entorno de campo. Vuelvo a esta cuestión en la conclusión del libro, pero hasta entonces me limito a describir la distintividad de los procesos de investigación visual y sus hallazgos en lugar de reivindicar su singularidad.

La dificultad de establecer las condiciones experimentales para someter a prueba un método de investigación frente a otro me lleva a la salvedad. Con independencia de que existan libros y manuales como éste, dedicados a un conjunto individual de métodos de investigación social, los investigadores sociales emplean en la práctica varios métodos diferentes en sus investigaciones que van desde los muy formalizados (ciertos tipos de análisis del contenido de la imagen, esquemas cerrados de entrevistas que contienen preguntas de control de coherencia interna) hasta los muy informales (charlar con personas, observar la actividad diaria). Restringirse a un método o área de investigación individual es tan limitador sociológicamente como ignorar de manera deliberada un método o área. Esta obra es un intento de presentar argumentos a favor de que los métodos de investigación visual son distintivos y valiosos, y el investigador social los debe considerar cualquiera que sea su proyecto. No es un intento de reivindicar que estos métodos suplanten a todos los demás. La investigación visual se debería ver sólo como una técnica metodológica entre muchas que los investigadores sociales pueden emplear, más apropiada en algunos contextos, menos en otros.

* *“Jumpcuts”*, saltos visibles en la continuidad de la acción originados en el montaje, al retirar partes intermedias de una toma continua y unir las partes restantes. (N. de los T.)

1 Una nota sobre términos y limitaciones: aunque soy antropóloga social por formación, he tratado lo más posible, en este capítulo y los posteriores, de hacer pertinente el análisis para los investigadores de una amplia variedad de disciplinas de las ciencias sociales. Así, he adoptado las expresiones más bien indiferentes de “investigación social” e “investigador social”, aunque reconozco que no existe un investigador social genérico. Por tanto, el lector tendrá que preguntarse a sí mismo en qué forma lo que yo analizo se podría hacer más pertinente para un

estudio psicológico, o para una de ciencias políticas, etc. Utilizo también el término “sociológico” como comodín para cubrir las observaciones obtenidas a partir de cualquier tipo de investigación social. Del mismo modo, aunque en este capítulo y en los siguientes hablaré sobre “imágenes”*, me refiero generalmente a fotografías y, en cierta medida, a películas o cintas de vídeo. De nuevo, el medio particular utilizado para la creación y la difusión de la imagen es importante, y el investigador debería preguntarse también si lo que digo sobre fotografía, por ejemplo, se aplica asimismo a pinturas, a dibujos en la arena o lo que sea. Por último, he adoptado la expresión ciertamente despersonalizadora “sujetos de investigación” para indicar los hombres y mujeres (y niños) a partir de los cuales los investigadores sociales que hacen trabajo de campo recogen datos. Las disciplinas particulares pueden utilizar habitualmente términos generalizadores como “informantes” o “entrevistados”, y autores particulares quizá eviten todos estos términos y especifiquen en cambio mediante descripciones (“un vecino”) o seudónimos (“Jane”). El uso por mi parte de “sujetos de investigación” pretende cubrir todos estos casos sin introducir prejuicios.

* En inglés, “pictures and images”, que se han traducido de manera común aquí como “imágenes” cuando se utilizan en este sentido general. (*N. de los T.*)

Ser visual

Estudio de caso: Ver a través de los ojos de los niños

Muchos sociólogos y antropólogos han hecho el experimento de dar cámaras (fotográficas o de imágenes en movimiento) a los sujetos de investigación para “ver” el mundo como lo ven ellos. Este método, aunque tiene problemas en los que está implicada normalmente la interpretación de las imágenes resultantes, puede ser particularmente útil cuando se realiza investigación con personas que podrían encontrar difícil expresarse verbalmente en el contexto de una entrevista formal: por ejemplo, personas con dificultades de aprendizaje o niños que, de otra manera, podrían acabar aburriéndose.

SHARPLES y cols. (2003) se propusieron explorar no tanto lo que los niños “ven” sino cómo entienden la fotografía en primer lugar. Se entregaron cámaras desechables a 180 niños extraídos de tres grupos de edad (7, 11 y 15 años) en cinco países europeos. Se les concedió un fin de semana para fotografiar lo que quisieran y después se les preguntó por sus fotografías. Algunos de los hallazgos estaban dentro de lo esperable; por ejemplo, los niños más pequeños tendían a fotografiar juguetes y otras cosas suyas, mientras que los mayores mostraron una preferencia por los grupos de amigos. Igualmente, a los niños más pequeños les gustaban sus fotografías mayoritariamente sólo por su contenido, mientras que los mayores apreciaban cada vez más el estilo y la composición. Pero los investigadores concluyeron también que las fotografías de los niños no son meramente su “visión del mundo”, sino una indicación de su lugar percibido en el mundo, particularmente con respecto a las relaciones de parentesco y amistad. Un hallazgo fue que los niños se mostraban sarcásticos por lo general con la fotografía adulta y veían el uso de la fotografía por parte de sus padres como un indicativo de su poder adulto.

En otro estudio, MIZEN (2005) entregó cámaras baratas a cincuenta niños y les pidió que compilaran un “fotodiario” de su experiencia laboral. Esto formaba parte de una investigación del trabajo infantil en Inglaterra y Gales (los niños entre los 13 y 16 años de edad pueden ser contratados legalmente en lo que se conoce como “trabajo ligero”, que no afecta ni a su escolarización ni a su salud). Las cámaras se introdujeron cuando había transcurrido aproximadamente la mitad de un período de un año de investigación cualitativa, durante el cual los niños disponían ya de diarios escritos, habían tenido entrevistas con el personal de la investigación, etc. Uno de los objetivos del proyecto que justificaba particularmente el uso de cámaras era averiguar “lo que los niños tenían que contarnos sobre su trabajo (en lugar de) la preocupación habitual de los investigadores con lo que el trabajo tiene que contarnos sobre los niños” (MIZEN, 2005, pág. 125). No fue nada sorprendente, dado que ellos mismos eran los fotógrafos, que hubiera pocas imágenes de niños trabajando realmente y, de hecho, que hubiera muy pocas imágenes de personas (incluidos los que les habían contratado y sus compañeros de trabajo). Lo que las imágenes mostraban era el carácter del trabajo de los niños, mediante la documentación de sus puestos de trabajo.

MIZEN señala que no hay estudios que hayan observado directamente a niños trabajando en las “economías ricas del norte” y, de este modo, las fotografías les permiten a él y a sus colaboradores en la investigación el acceso directo a la estructura, forma y contenido del trabajo, pero más particularmente al compromiso de los niños con él. En particular, MIZEN afirma que, aunque sólo alrededor del 5% de las fotografías mostraba a los que les habían contratado, éstos eran una presencia invisible (en varias ocasiones habían pedido a los niños que dejaran de tomar fotografías) y las relaciones con ellos se convirtieron en un tema de investigación que se desarrolló posteriormente con los niños en las entrevistas. Así, aunque tanto SHARPLES y cols. como MIZEN tenían en su investigación órdenes del día completamente distintas y emplearon formas completamente diferentes de análisis posterior (SHARPLES y cols. usaron dos tipos de análisis bastante formalista; véase el Capítulo 3), el uso del mismo método visual produjo hallazgos bastante similares con respecto a las relaciones de poder entre niños y adultos.

¿Qué son exactamente los métodos visuales? Aunque esta pregunta se trata en detalle más adelante, particularmente en el Capítulo 4 (pág. 83), que considera los métodos en un contexto de trabajo de campo, es preciso establecer antes algunos puntos básicos. Hablando en términos generales, hay dos líneas principales de investigación visual en las ciencias sociales. La primera gira en torno a la creación de imágenes por el investigador social (típicamente, fotografías, películas y cintas de vídeo, pero también dibujos y diagramas) para documentar o analizar posteriormente aspectos de la vida social y la interacción social. En un contexto de campo o incluso de laboratorio, el investigador social indiscutiblemente tomará notas en ese mismo momento, musitando quizá en una grabadora, pero puede también hacer fotografías, bosquejos rápidos a lápiz, etc. De regreso al despacho, tal vez convierta las listas de números en gráficos, dibuje diagramas de flujo para mostrar cómo un acontecimiento social lleva a otro, analice secuencias de una cinta de vídeo en busca de gestos manuales repetidos, etc.

Todos estos métodos implican la creación de imágenes por el investigador social, independientemente de que los sujetos de la investigación tengan noticia de esas imágenes, las comprendan o incluso les importen. El propósito de ese proyecto puede no ser específicamente visual. Por ejemplo, una investigación sobre el papel de la escolarización formal en la creación y el mantenimiento de los estereotipos de género podría implicar la creación de muchas horas de cintas de vídeo, numerosas fotografías y quizá varios tests psicológicos de base visual, pero podría ser que se presentara muy poco de este material, si es que se presentaba alguno, o incluso que se hiciera referencia detallada a alguno de ellos en el informe final de la investigación. Incluso si se pretendiera que la investigación fuera visual, o que los hallazgos revelaran un resultado visual —por ejemplo, si la investigación hipotética mencionada anteriormente revelara que los estereotipos de género se comunican tanto visual como verbalmente en el aula— es posible que el investigador tuviera que hacer frente todavía a restricciones que le impidieran publicarlo. El poder de la palabra es tal, que pocas revistas estarían preparadas

para imprimir más que unas pocas fotografías y ningún medio impreso podría presentar un vídeo. Del mismo modo, es raro que se haga referencia a una imagen (por contraposición a citar un texto) en las obras de otros, lo que conduce de nuevo a desincentivar la publicación de imágenes. (Se presentan algunas soluciones posibles a este problema en el Capítulo 5, en la sección sobre la presentación de la investigación visual.)

La segunda línea de investigación visual gira en torno a la recogida y el estudio de imágenes producidas o consumidas por los sujetos de la investigación. Aquí el foco del proyecto de investigación es obviamente más visual y los sujetos de investigación tienen claramente una relación social y personal con las imágenes. En el campo, el investigador pasará tiempo con los sujetos viendo la televisión u hojeando revistas, observándolos mientras graban en vídeo ceremonias de boda o hacen fotografías en fiestas de cumpleaños infantiles. De vuelta al despacho, transcribirá notas sobre los programas de televisión vistos o estudiará las fotografías que se hicieron. Estos métodos provienen directamente de los medios visuales mismos y de la implicación de los sujetos de la investigación con esos medios. A pesar de las dificultades, probablemente es más necesario que el investigador publique y divulgue sus hallazgos visuales en esta línea de investigación.

Dicho en pocas palabras, es posible contrastar estas dos líneas como el uso de imágenes para estudiar la sociedad, por una parte, y el estudio sociológico de las imágenes, por la otra. Los métodos para ambos grupos de estudios se desarrollan en el Capítulo 4, en donde el énfasis está más en la creación de imágenes en el estudio de la sociedad y en el Capítulo 3 en el que se consideran varias estrategias analíticas para el estudio de imágenes de la sociedad.

Las dos líneas no se excluyen mutuamente, ni tratan de forma exhaustiva toda la investigación visual dentro de las ciencias sociales. En cualquiera de los dos enfoques, dependiendo del proyecto, el investigador social realizará encuestas, entrevistará a sujetos, recogerá historias de vida, etc. La primera línea —la creación de imágenes como ayuda para estudiar la sociedad— es quizá la más antigua. Se ha utilizado la fotografía para documentar el conocimiento

sobre la sociedad y los diagramas para representarlo, desde los comienzos de la sociología y la antropología modernas en el siglo XIX. La segunda línea —el estudio sociológico de las imágenes— se ha fortalecido en la segunda mitad del siglo XX, con el auge de los estudios fílmicos, los estudios sobre comunicación y medios, y de una historia del arte de mayor inspiración sociológica. Pero en los últimos años se ha desarrollado una tercera línea que engloba a las otras dos. Se trata de la creación y el estudio de la imagen colaborativa y se utiliza en los proyectos en los que el investigador social y los sujetos de estudio trabajan juntos, tanto con imágenes preexistentes como en la creación de imágenes nuevas. Este avance se inspira en cambios fundamentales en la epistemología de la ciencia social, a los que algunas veces se hace referencia como “el giro postmoderno”. El desarrollo histórico de estas líneas y las correspondientes ideas teóricas que las inspiran se describen con más detalle en los dos capítulos siguientes.

Planificación y realización de un proyecto de investigación visual

Cuando hayan llegado al final de este libro, junto con los otros volúmenes en la colección, y de cualquier otro trabajo sobre metodología de la investigación cualitativa y cuantitativa que se considere pertinente (en particular, FLICK, 2007a; GIBBS, 2007; KVALE, 2007 y RAPLEY, 2007), los investigadores sociales deberían poder construir un proyecto de investigación innovador y justificable al cien por cien y poder realizarlo a tiempo y ateniéndose al presupuesto, hasta la difusión final de los resultados. A grandes rasgos, la construcción de un proyecto que implique métodos visuales no es diferente de la preparación y puesta en marcha de cualquier propuesta de investigación, aunque obviamente será necesario prestar una atención y justificación particulares a los detalles de cualquier método visual que se utilice.

Elección de un método

En general, no es una buena idea comenzar a planificar un proyecto de investigación con un método particular en mente y después tratar de encontrar un tema empírico para ponerlo a prueba. Igualmente, no es buena idea por lo general empezar con un tema y pensar luego en un método o un juego de métodos para investigarlo (aunque en la práctica, muchos proyectos de investigación nacen de esta forma). Idealmente, uno debería formular un problema intelectual, considerar entonces el tema o el contexto empírico más adecuados para la investigación y considerar después qué métodos dentro de ese contexto es más probable que arrojen datos que traten el problema. Dudo que todos los investigadores sociales estén de acuerdo conmigo en esta línea y, de hecho, en mi experiencia, la mayor parte de la investigación social independiente empieza con un problema sustancial concreto (véase también FLICK, 2007a, 2007b).

Por ejemplo, un investigador puede estar interesado en por qué los varones adolescentes británicos de origen afrocaribeño obtienen peores resultados por lo general en la educación formal que sus homólogos blancos. Puede haber llegado a esa pregunta por su propia experiencia previa, a través de un informe en la prensa o por otros medios. Una investigación que comience y termine con esa pregunta y su respuesta es, para ser honestos, de valor limitado, por bien que se haya llevado a cabo la investigación. Tras la pregunta, hay uno o varios problemas sociológicos más generales de los cuales éste es sólo un ejemplo. Uno de esos problemas sociológicos podría ser: ¿está la desigualdad dentro de la sociedad estructurada y sedimentada mediante instituciones sociales o es el efecto acumulativo de actos menores de la agencia [2](#) social? Con esta pregunta en mente, el estudio de las diferencias en el logro educativo de los varones se vuelve más amplio, hasta llegar al punto en que se podrían emplear métodos visuales con provecho. Por ejemplo, se podrían dar cámaras desechables a los chicos —y a las chicas— para fotografiar los lugares de su casa, de la calle y de la escuela donde se sintieran más “libres”, o se podría pedir a los alumnos que observaran varias películas de acción de Hollywood que muestren figuras de héroes luchando contra la sociedad o contra la injusticia, etc., y después las comentaran. En el Capítulo 6 sostengo que la

investigación basada en la imagen a menudo fomenta el descubrimiento casual, el seguimiento de una línea de investigación que no podría haberse previsto en el diseño original. Sin embargo, seguir tales líneas de investigación sólo puede ser fructífero si los parámetros intelectuales son lo suficientemente amplios como para englobarlas, de ahí la necesidad de que haya un problema sociológico general tras el problema específico de investigación.

Así, vale la pena defender la línea que va de la abstracción intelectual al escenario particular y al método apropiado. Es importante incluso en la investigación por contrato y relacionada con una política, que está guiada siempre por problemas del mundo real (por ej., el fracaso escolar) más que por la búsqueda intelectual (por ej., el equilibrio entre la estructura y la capacidad de actuar). Por un lado, si las condiciones empíricas resultan no ser como se esperaba o la investigación no se puede llevar a cabo como se había planeado por alguna razón, se puede volver sobre el problema intelectual subyacente para que proporcione otro caso de prueba empírico. De un modo más profundo, sin un punto de origen en un cuerpo de teoría y abstracción intelectual (incluso si se localiza allí después del acontecimiento), es difícil llevar más lejos o generalizar los hallazgos y el resultado de cualquier estudio particular, de hecho, su significación misma puede ser opaca. Aunque pueda parecer que esto es simplemente una defensa de la investigación pura o de “cielo azul”³ y de la integridad y la independencia intelectuales, hay consecuencias metodológicas prácticas. Por ejemplo, gran parte del llamado cine etnográfico, producido como una forma de indagación en la vida social de otra sociedad, parece no tener respaldo intelectual desde dentro, en este caso, de la disciplina de la antropología social. En consecuencia, pocos antropólogos sociales que no sean partidarios ya de él están preparados para concederle mucho crédito como contribución a la disciplina.

En algunas disciplinas sociales, establecer los fundamentos intelectuales y decidir luego el contexto empírico da lugar a la creación de una hipótesis que puede entonces probarse (por ejemplo, la afluencia de votantes en las elecciones se correlaciona con el

estado de la economía, de manera que votan menos personas cuando la economía va bien, o la exposición prolongada a la violencia en televisión en la infancia desemboca en que más personas se vuelven más violentas en la edad adulta). En estos casos, la elección de métodos de investigación es sencilla por lo general, basándose en la práctica anterior y en métodos que se han probado y encontrado adecuados. En otras disciplinas de la ciencia social —incluida la mía, la antropología social— hay una sensación de que el marco de creación y comprobación de hipótesis cierra demasiado pronto el proceso de investigación y no tiene en cuenta las correlaciones no anticipadas o el simple descubrimiento casual. El programa de investigación lo dicta aquí una pregunta de investigación formulada de forma más amplia en lugar de una hipótesis formal (por ejemplo, ¿por qué no se molesta la gente en votar? o ¿cuál es el papel de la memoria social al juzgar programas de televisión como “violentos”?), y la elección de método se vuelve en consecuencia más abierta, en respuesta a los cambios en la dirección de la investigación. Desde una posición más crítica, el investigador podría también seguir preguntando: ¿a quién le interesa que se hagan estas preguntas? ¿De quién es la agenda a la que sirve preguntar por qué la gente no vota o qué constituye “violencia” en primer lugar? En estos contextos de investigación, la elección de método se vuelve en consecuencia más abierta y se pueden utilizar diversos métodos en un espíritu de búsqueda desinteresada.

En general, los métodos de investigación visual tienden hacia lo exploratorio más que hacia lo confirmatorio. Es decir, los métodos visuales no se emplean tanto en calidad de método para recoger datos de un tamaño y forma predeterminados que confirmarán o refutarán una hipótesis planteada previamente, como en calidad de método diseñado para llevar al investigador a dominios que podría no haber considerado y hacia hallazgos no anticipados previamente.

Algunas cuestiones prácticas

Teniendo presentes estos debates, podemos proceder ahora a la construcción de un programa de investigación que emplee métodos

visuales. Una vez que se ha llegado a una pregunta o hipótesis de investigación, se ha comprendido su conexión con un cuerpo más amplio de teoría y se ha identificado un área empírica específica de investigación, es necesario tratar las cuestiones de presupuesto, calendario, ética y métodos de la investigación, y prestar consideración a la divulgación y publicación de los resultados. En capítulos posteriores se analizan varios métodos visuales y formas de divulgación, y también la ética, pero se deben mencionar desde el principio algunos puntos que conciernen al presupuesto y al calendario. Desde un punto de vista presupuestario hay que considerar no sólo el coste de los consumibles (película, cintas de vídeo, baterías, tarjetas de datos de las cámaras digitales, etc.), sino también los costes —algunas veces inesperados— asociados a la distribución (copias de fotografías para devolver a los sujetos de investigación, CD, DVD y cintas de vídeo vírgenes, más costes de envío, para distribuir imágenes de cine o vídeo). Los costes de la reproducción de fotografías en particular pueden ser muy altos si el investigador planea o se ve involucrado en una exposición fotográfica como parte del proceso de investigación (véase el debate del trabajo de GEFROY en Francia en el Capítulo 5).

Que estos costes no siempre se anticipen se relaciona con mis comentarios al principio sobre la omnipresencia de las imágenes en la sociedad. Sospecho que hay pocas personas que hayan sido sujetos de un proyecto de investigación académico a las que les encante recibir una copia de un artículo académico revisado externamente por expertos, y todavía menos las que se animen a solicitar una copia al autor. Por el contrario, a la mayoría de las personas a las que han filmado, fotografiado o grabado en cinta de vídeo como parte de un proyecto de investigación visual les agrada mucho recibir copias y, de hecho, algunos las reclaman activamente. ¿A qué se debe esto si la palabra impresa es tan omnipresente como la imagen visual, al menos en algunas sociedades? La respuesta se analiza de forma más completa en el Capítulo 5, pero se relaciona con lo que algunos han llamado la polivocalidad de las imágenes, su capacidad para permitir lecturas múltiples. Para un investigador en estudios conductuales, una fotografía que hicieron de dos ancianos varones

gesticulando mientras conversaban en un banco del parque es una evidencia de la variación étnica en la comunicación no lingüística y un dato importante en su informe de investigación. Para la sobrina de uno de los hombres, es un recuerdo entrañable de su tío Luigi, recientemente fallecido, con su gran amigo Joe. La sobrina podría estar interesada en leer que “para reforzar su argumento, el sujeto A (un anciano italonorteamericano) gesticula haciendo descender la mano derecha cerrada en puño sobre la palma abierta de la mano izquierda, mientras que el sujeto B (un irlandésnorteamericano) mira”, pero es poco probable que enmarque la página del artículo y la coloque en la repisa de la chimenea.

El calendario del proyecto de investigación tiene menos posibilidades de estar sometido a las demandas de los sujetos de investigación, aunque el investigador que dispone de una cámara de vídeo debería estar preparado para satisfacer peticiones de grabar ceremonias de boda, fiestas de cumpleaños infantiles y otros acontecimientos análogos. Lo más probable es que se subestime el tiempo requerido para ver, transcribir y analizar las imágenes producidas o recogidas en el curso de la investigación. Un problema inmediato es que no hay un esquema de catalogación o clasificación para imágenes fijas o en movimiento que sea de uso universal, y es muy poco lo que de útil se puede conseguir en la actualidad por lo que al reconocimiento de imagen por ordenador se refiere⁴. Esto significa que la mayoría de los investigadores acaban indexando su material visual a mano y con arreglo a un esquema de su propia invención, que normalmente se tiene que revisar varias veces durante el proceso. Un análisis más detallado de estos procedimientos se puede encontrar en el Capítulo 5.

Términos y conceptos clave

Aunque se proporciona un glosario al final de este libro (pág. 161), la investigación visual emplea un gran número de términos especializados, términos que se usan a menudo en el lenguaje diario, pero que adquieren aquí un aspecto distintivo que es necesario

examinar más de cerca. Como con gran parte del lenguaje analítico en las ciencias sociales, muchos términos tienen un sentido literal en otro lugar, pero se usan metafóricamente; no obstante, vale la pena que nos recordemos de vez en cuando el sentido literal.

Agencia

Comúnmente, se entiende en las ciencias sociales que esta expresión hace referencia a la capacidad de una persona para actuar sobre otra, o para influir en un conjunto de relaciones sociales como resultado de esa capacidad de actuar, y se invoca normalmente dentro de los análisis del poder. La relación entre la agencia de una persona y las estructuras que limitan la expresión totalmente libre de esa agencia (estructuras como un marco legal, el sistema educativo, las relaciones de parentesco o la “tradición”), forman una de las áreas centrales de la investigación dentro de las ciencias sociales modernas. Aunque la expresión se reserva normalmente a los agentes humanos, algunos antropólogos y otros han atribuido agencia a objetos: en el área de la investigación visual, esto se resume de forma óptima en la provocadora pregunta de MITCHELL, “¿Qué quieren realmente las imágenes?” (1996, citada en EDWARDS, 2001, pág. 18). Aunque algunos, especialmente en los estudios de ciencia y tecnología, parecen escribir y construir teorías como si los objetos poseyeran realmente agencia (véase LATOUR, 1991, para un ejemplo), la mayoría tienden a usar la expresión más metafóricamente o, siguiendo al antropólogo del arte Alfred GELL, a ver la agencia de las personas desplazada a los objetos (“agencia secundaria”: véase GELL, 1998). Un objeto como una fotografía o una obra de arte nos hace realizar cosas (como ofrecer una puja muy alta en una subasta para adquirirla) porque ésa es la intención de su creador o de su propietario, u otros asociados con ella o, más sociológicamente, porque un nexo de relaciones sociales humanas imbuje al objeto con una agencia aparente, con independencia de los deseos de cualquier individuo particular. La idea de que las imágenes, bien por derecho propio o como herramientas de otros humanos, tienen agencia, implica que las imágenes “trabajan”. El trabajo que las imágenes

hacen o no hacen es pertinente, por ejemplo, para el debate del uso de la fotografía en los intentos por comprender el sistema indio de castas, analizados en el capítulo siguiente (la sección sobre los primeros usos de la fotografía).

Datos

Aunque este término se asocia normalmente con una versión de la ciencia social más positivista de lo que a mí me gusta, resume convenientemente una serie de aspectos. Lo uso en todo este libro simplemente para indicar los objetos de atención sociológica. Desde una perspectiva más positivista, los datos están ya “ahí fuera” esperando que los descubran, mientras que desde un enfoque más interpretativista los datos se originan mediante el proceso de indagación; de cualquier forma, todos son datos. En este libro, el término denota simplemente las imágenes visuales y otros elementos que los procesos de investigación social identifican, crean o materializan en objetos que se pueden manipular, tabular, comparar mutuamente, etc., con independencia de su estatus ontológico. Dichode otra manera, objetos visuales como las fotografías se pueden considerar bien como datos por derecho propio (“el 43% de las imágenes en la colección están en negativo”), bien como fuentes de datos (“en el 43% de las imágenes, los hombres están realizando tareas agrícolas”). Para aquellos que tengan convicciones más positivistas, el último significado es más problemático, porque se relaciona con una interpretación del contenido (la *narrativa* interna, véase en pág. 35), aunque aparentemente objetiva u obvia. La primera concepción es más fácil de aceptar, dado que se refiere a la realidad física del objeto, el aspecto más básico de su narrativa externa (véase también el Cuadro 2.1. en el Capítulo 2).

Documental

Aunque el término se aplica hoy habitualmente a la mayor parte de las películas de no ficción, si no a todas, y a algunas clases de fotografía, se asocia en general con las películas del cineasta

británico John Grierson y su misión, de finales de la década de 1920 en adelante, de “dramatizar los problemas [sociales] y sus implicaciones de manera que cobren significado [que guíe] al ciudadano a través del terreno inexplorado” del cambio social y la incertidumbre, como expresa Erik BARNOUW (1983, pág. 85). En otras palabras, un documental —o corpus de fotografías documentales— no es meramente un documento neutral o registro de cosas que tuvieron lugar delante de la cámara, sino una *representación* (véase en pág. 34) de las cosas, personas y acontecimientos, que se pretende que explique la sociedad y sus procesos a sus ciudadanos.

Figura/fondo

En bellas artes o en las evaluaciones descriptivas de imágenes, la figura es el asunto principal, pongamos, de una pintura (por ejemplo, un jarrón con flores o un cuenco con fruta en un bodegón) y el fondo es más o menos todo lo demás (lo que en el arte europeo figurativo clásico es normalmente, aunque no de manera necesaria, el fondo: montañas, edificios, árboles, etc.) Sin embargo, estos términos se utilizan también de manera menos literal para explorar las relaciones entre las cosas que parecen ser importantes y las que parecen incidentales, y también para averiguar en qué medida se da significado a la figura únicamente por su relación con el fondo (por ejemplo, en la psicología de la gestalt). En la psicología de la percepción, un caso clásico es el bosquejo simple en blanco y negro, conocido para la mayoría de los niños como una “ilusión óptica”, que se puede ver o bien como la silueta de dos caras de perfil frente a frente como si estuvieran conversando o bien como un jarrón de forma muy elaborada, dependiendo de a cuál de los dos colores, el blanco o el negro, se asigne el valor de “figura” y a cuál el de “fondo”.

Marco

Hay dos usos literales que uno se puede encontrar: 1) el marco material, físico en el que se coloca una imagen cuando, por ejemplo, se selecciona un marco adecuado para exhibir las fotografías

tomadas durante una investigación de campo, o quizá cuando se considera el marco usado para albergar una instantánea familiar o un retrato conmemorativo que un informante está analizando en el curso de una entrevista; 2) cuando se mira a través del visor de una cámara para encuadrar una fotografía o cuando se considera el encuadre que otro ha seleccionado para una fotografía. Estos usos del término atañen a materias relativamente prácticas, aunque no por ello carecen de importancia teórica o analítica, en especial en el último caso. Los investigadores encuentran de manera más habitual el término en un sentido más metafórico. Los sociólogos hablan a veces del “marco de la investigación”, indicando lo que se debe y lo que no se debe incluir en ella. Por ejemplo, espoco probable que una investigación de la correlación entre los logros educativos de los niños y los ingresos familiares considere como una variable importante el pie que calzan, y por tanto no lo incluirá en el marco de la investigación. Sin embargo, en la zona euronorteamericana contemporánea, la elección de los niños de ciertas marcas de calzado (deportivo) y el acceso a ellas podrían ser importantes y probablemente se deberían incluir dentro del marco de la investigación (¿Nike o Adidas?). En la investigación visual, el marco parece ser inicialmente el que está alrededor de la imagen publicada o experimentada, pero una indagación más detenida muestra a menudo que es preciso ampliarlo considerablemente. Esto se puede tomar en un sentido tanto literal, ¿qué es lo que *no* se muestra, justo fuera del marco de imagen que se ve?, como en uno metafórico, ¿qué factores sociales y, por ende, sociológicos influyen en el marco fotográfico seleccionado? Las investigaciones dirigidas hacia una narrativa externa de la imagen (véase a continuación) amplían a menudo considerablemente el marco.

Narrativa

En su sentido más amplio, el término se refiere a la organización intencional de información presentada —para nuestros propósitos— aparentemente dentro de una imagen o secuencia de imágenes. De un modo más restringido, y a partir del uso en el habla tanto

académica como no académica, se refiere a la “historia” que esas imágenes cuentan. Llegados a este punto, se debe resaltar la especificidad cultural: no todas las sociedades reconocerían necesariamente el orden lógico de los acontecimientos que hace que una historia sea “buena” para los euronorteamericanos. Las estructuras de la narrativa se establecen y entienden por convención y no son innatas o universales. En este libro, sin embargo, como en otros lugares (por ej., BANKS, 2001), adopto el sentido más amplio del término, pero distingo dos tipos de narrativa: la interna y la externa. La narrativa interna de, digamos, una fotografía se trata directamente con la pregunta: “¿Qué aparece en esta imagen?” (la respuesta, de modo descriptivo, sería: un gato, una mujer, un hombre con un arma; pero, de forma más interpretativa, sería también: mi mascota, la esposa de él, un asesinato). La narrativa externa es la historia que se construye respondiendo preguntas como: “¿Quién hizo esta foto?”, “¿Cuándo la hizo?”, “¿Por qué?” Aunque algunas claves para ayudar en la construcción de la narrativa externa de una imagen se pueden derivar de la imagen misma, la narrativa externa se construye en su mayor parte realizando investigación en otro lugar: en pocas palabras, considerando la imagen como un nodo o un canal en una red de relaciones sociales humanas. Este ejercicio expande el *marco* (metafórico) de la imagen (véase anteriormente) para considerar personas y acontecimientos que pueden extenderse de manera bastante amplia en el tiempo y en el espacio.

Oculocentrismo

Este término se refiere al aparente privilegio de la visión sobre todos los demás sentidos en la sociedad occidental contemporánea (y su progresión creciente en otros lugares). La importancia de la visión como forma de conocer el mundo se asocia con el surgimiento de la modernidad y ulteriormente la postmodernidad, debido en parte a la gran cantidad de imágenes que nos rodean en estos períodos (revistas, televisión, vallas publicitarias, etc.) y en parte a que, como el sociólogo francés Michel FOUCAULT ha observado, la visión se convierte en una herramienta y un medio por el que se ejerce el poder

en la sociedad. Su ejemplo más famoso, que se cita mucho y al que se recurre con frecuencia desde entonces, es el panóptico, el diseño del siglo XVIII de una cárcel en la que los guardianes pueden ver a todos los prisioneros pero éstos no pueden verlos a ellos (véase el Capítulo 3). Para algunos investigadores, el oculocentrismo es simplemente un término descriptivo, neutral moral y socialmente; para otros, es implícitamente un término de crítica, asociado con la vigilancia perpetua de la vida moderna en forma de cámaras de televisión por circuito cerrado (CCTV) en la esquina de cada calle (véase también ROSE, 2001, pág. 9). Para el investigador social interesado en la visualidad (la construcción y el uso sociales de la visión) es irónico que las ciencias sociales, como la mayoría de las restantes ramas de estudio académico, sean profundamente logocéntricas, prefiriendo la palabra a la imagen a la hora de presentar sus hallazgos.

Perspectiva

De nuevo, es un término que tiene un sentido técnico (como en “perspectiva de punto de fuga”, una regla de composición en el arte de la pintura y del dibujo técnico) y además un uso cotidiano más informal y metafórico, que se invoca constantemente en ciencia social, incluida la investigación visual. Una razón para incluirlo aquí en esta lista es que su uso implica normalmente un agente que conoce — y que ve—, alguien desde cuya perspectiva se observa algo.

Reflexividad

Un enfoque reflexivo en la investigación social, descrito de forma más completa en el Capítulo 3, implica una conciencia del rol del propio investigador en el proceso de investigación (como BECKER, 1998, lo expresa: “cómo pensar en tu investigación mientras la estás haciendo”). Esto puede abarcar desde una conciencia mínima de los propios sesgos o subjetividades, hasta un marco autográfico completo para la investigación. El modo de investigación y el tipo de datos considerados influyen hasta cierto punto en el nivel de reflexividad.

Por ejemplo, un análisis de las imágenes públicas utilizadas en la publicidad puede requerir que el investigador afronte su propia subjetividad —como varón, como padre, como consumidor, etc.— pero probablemente lo requerirá sólo en un grado mínimo o no lo hará en absoluto. Por otra parte, un proyecto que implique la creación y el análisis posterior de un vídeo comunitario puede implicar una consideración muy detenida de la relación del investigador con la comunidad en cuestión, que se basará en su edad, género, posición social, etc.

Representación

Este término domina gran parte de los escritos sobre lo visual lo mismo en las obras sociológicas que en las de otras disciplinas, como la historia del arte. El punto clave, en el caso de representación visual, es que lo que se ve —la representación— tiene derecho propio, no es simplemente un sustituto de lo que no se ve, de lo que representa. Como Elizabeth CHAPLIN, entre otros, apunta, una representación (visual) tiene tres propiedades adicionales: su forma no está dictada únicamente o incluso en absoluto, por lo que representa, sino por un conjunto de convenciones o códigos (la *perspectiva* del punto de fuga, por ejemplo, permite representar una escena tridimensional en dos dimensiones, pero sólo para los espectadores que entiendan la convención); se inserta en procesos sociales, los refleja y constituye (así, por ejemplo, una pintura bidimensional de un paisaje puede reflejar —y, por tanto, representar— la riqueza y las aspiraciones del terrateniente que la encargó) y, finalmente, la representación tiene tras ella algún tipo de fuerza intencional (véase anteriormente *agencia*) y supone un observador o consumidor (por ejemplo, el observador del paisaje pintado) al que la riqueza del terrateniente y la propiedad de tal belleza impresiona o incluso maravilla (CHAPLIN, 1994, pág. 1). Pero, como CHAPLIN apunta también, términos como “representación”, “imagen”, etc., se usan a menudo sin demasiado rigor en las publicaciones, y es aconsejable que los lectores estudien el contexto en el que se utiliza el término para evaluar el significado específico que se pretende

(CHAPLIN, 1994, pág. 183).

Organización de este libro

El resto de este libro se organiza de la siguiente manera. El Capítulo 2 esboza brevemente la historia de los métodos visuales en diversas disciplinas de la ciencia social y señala algunos momentos clave; el uso metodológico de imágenes fijas o en movimiento, inicialmente popular a finales del siglo XIX, fue decayendo cada vez más en su aceptación a medida que los investigadores se volvían hacia lo que consideraban métodos más sólidos y descubrían que las imágenes eran mucho menos flexibles de lo que habían figurado. Fue sólo en las últimas décadas del siglo XX cuando el poder expresivo de las imágenes empezó a verse como una forma de enriquecer el análisis sociológico. El objetivo del capítulo es indicar que hay poco de nuevo en el entusiasmo actual por la investigación orientada a lo visual y que un conocimiento de los proyectos realizados en el pasado puede proporcionar un respaldo firme.

El Capítulo 3 examina varios enfoques analíticos actuales para el estudio de los materiales visuales, mientras que el Capítulo 4 esboza varios métodos de campo recientes adecuados para la investigación visual. Aunque en el curso de un proyecto de investigación social real, un investigador normalmente recogerá (o generará) materiales visuales (o “datos”) primero y pasará a analizarlos posteriormente, tengo una buena razón para colocar el capítulo de análisis antes del capítulo de los métodos. Simplemente, la mayoría de los investigadores en la actualidad reconocería que no existe la recogida de datos libre de valores. En el nivel más básico o más débil, la intencionalidad humana —la decisión de un investigador de realizar una investigación— supone algún tipo de punto de vista epistemológico anterior. Es decir, es probable que todos los investigadores tengan presente algún tipo de intención teórica o analítica antes de llevar a cabo la investigación. Por tanto, es necesario examinar esas intenciones antes de iniciar de hecho la investigación y, por consiguiente, el Capítulo 3 precede al Capítulo 4.

El Capítulo 4 se divide en tres secciones principales en las que los

métodos visuales de investigación de campo descritos se vuelven progresivamente más activos e implicados. Después de una breve introducción, la primera sección considera los métodos que utilizan mayoritariamente imágenes halladas o preexistentes, como la obtención de datos a partir de fotografías. La sección siguiente considera las cuestiones metodológicas que surgen cuando los investigadores sociales crean sus propias imágenes, como cuando hacen películas etnográficas. La última sección pasa a considerar diversas estrategias colaborativas, en las que es difícil trazar la línea entre los intereses de los investigadores y los de las personas a las que se está investigando. El capítulo concluye con un debate sobre la ética en la investigación visual. Esta sección podría quizá haberse puesto en cualquier punto del libro y, ciertamente, las preocupaciones éticas impregnan todos los aspectos del proceso de investigación, desde el plan inicial hasta el informe final y más allá. Pero tiene sentido ponerla en el capítulo central, para hacer hincapié en la centralidad de la cuestión.

El Capítulo 5 vuelve desde el campo de trabajo al entorno académico y considera las formas en que la investigación visual se presenta. La “audiencia” es una consideración importante para un investigador, casi tan importante como la investigación misma, porque si la investigación se presenta mal o se dirige a la audiencia equivocada, gran parte del esfuerzo de la investigación se habrá malgastado. El capítulo considera dos audiencias importantes —los otros profesionales y los propios sujetos de investigación— antes de pasar a considerar el valor de los sistemas informáticos, que pueden ayudar a superar algunas de las dificultades encontradas al presentar los resultados de la investigación visual.

El capítulo final vuelve a algunas de las cuestiones planteadas en la introducción con respecto a la solidez de los métodos de investigación cualitativa y, particularmente, de los métodos visuales.

Imágenes en el libro

Este libro contiene sólo un número pequeño de imágenes. Podría haber incluido muchas más —quizá una casi por cada frase en

algunos puntos en el texto— y he considerado también la posibilidad de no incluir ninguna. Las imágenes introducen, hasta cierto punto, material con el que muchos lectores pueden no estar familiarizados (visualmente) y su intención es mayoritariamente ilustrativa, como una “entrada” visual a un argumento explicado en el texto, más que como “datos” para ser analizados. La relación entre imagen y texto se analiza en el Capítulo 5, pero después de leer este libro espero que el lector tenga una actitud crítica hacia todos los textos ilustrados que encuentre, tanto académicos como no académicos. El lector debe hacerse a sí mismo preguntas como: ¿Porqué estas imágenes y no otras?, ¿Qué función tienen estas imágenes, amplían el texto o lo apoyan?, ¿Qué hay más allá del marco? y, con importancia crucial, ¿de qué ideas sociológicas proveen estas imágenes?

⇒ *Puntos clave*

- Los métodos de investigación visual se deben utilizar sólo como parte de un “paquete” más general de métodos de investigación y su uso ha de estar indicado por la investigación misma, no sólo porque el investigador disfrute haciendo fotos.
- La investigación visual puede llevar más tiempo de lo esperado y puede implicar costes adicionales; los investigadores deben prever esto desde el principio.
- Al planear un proyecto, los investigadores deben tratar de identificar las preguntas sociológicas fundamentales que se encuentran tras la indagación específica; al mismo tiempo, los métodos de investigación visual se utilizan a menudo en una manera exploratoria, para descubrir cosas que el investigador no ha considerado inicialmente.

Lecturas adicionales

Echar un vistazo a un gran número de artículos cortos de revistas es una buena forma de familiarizarse con el campo. Aunque no hay revistas dedicadas específicamente a los métodos visuales en las ciencias sociales, hay varias dedicadas al análisis visual y leer

los artículos publicados en ellas le permitirá hacerse una cierta idea de la variedad de métodos posibles. Las revistas principales en lengua inglesa son:

Revista Chilena de Antropología Visual. Publicación de carácter semestral, en formato electrónico. (<http://www.antropologiavisual.cl/>)

Revista Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación. Publicación de carácter semestral. Editada por el Grupo Comunicar, asociación profesional no lucrativa formada por periodistas y docentes de la Comunidad Autónoma de Andalucía. (<http://www.revistacomunicar.com/>)

ZER. Revista de estudios de comunicación. (Edit. Por la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco). (<http://www.ehu.es/zer/>)

Revista Mexicana de Comunicación. Editada por la Fundación Manuel Buendía, asociación civil dedicada a promover el análisis, la formación y el estudio en torno a la comunicación social. Publicación bimestral. (<http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx/>)

Visual Anthropology (Taylor and Francis, ISSN 08949468): ubicada dentro de la antropología sociocultural, publica muchos artículos basados en trabajos de campo e investigación de archivo.

Visual Anthropology Review (University of California Press, ISSN 10357147): ubicada también dentro de la antropología sociocultural, pero se adentra en los estudios culturales.

Visual Communication (Sage Publications, ISSN 14703572): no tiene una única disciplina como base pero pone un firme énfasis en el análisis semiótico.

Visual Studies (antes *Visual Sociology*) (Taylor and Francis, ISSN 1472586X): fundamentada en la sociología, pero incluye estudios empíricos de trabajo de campo procedentes de una amplia variedad de disciplinas.

² * Éste término al igual que muchos otros se explica en el glosario de la pág. 161. (N. del E.)

³ * “Blueskies research”. Corriente de investigación que pretende favorecer el progreso y la libertad creativa de la ciencia, y denuncia el estancamiento producido por la aplicación de principios estrechos de aplicabilidad y beneficio en la investigación, en especial a través de la revisión de iguales para la financiación de proyectos. De acuerdo con dicha corriente, este estado de cosas llevaría a una falta de verdaderos avances científicos, dado que no se financian proyectos que no produzcan beneficios a corto plazo. (N. de los T.)

⁴ 2 Tras la declaración de George W. Bush de una “guerra” al terror y el consiguiente endurecimiento de la seguridad en los aeropuertos en EE.UU. y en otros lugares, la investigación en sistemas de identificación biométrica está aumentando. Mientras que la identificación por el iris parece relativamente bien desarrollada, la comparación mucho menos molesta de rostros por ordenador a partir de fotografías no está avanzada en la actualidad. Las variaciones en

iluminación y postura, y los cambios debidos a la edad, las enfermedades o la cirugía estética tienen por efecto la introducción de demasiadas variaciones.

2

El lugar de los datos visuales en la investigación social: Una breve historia

Contenido del capítulo

Introducción

Primeros usos de la fotografía en la investigación social

Primeros usos del cine en la investigación social

Usos posteriores de la fotografía y del cine en la investigación social

Otros tipos de usos de la imagen

Objetivos del capítulo

Después de leer este capítulo, usted debería:

- conocer la historia del uso de la imagen en la investigación en ciencia social, especialmente en la antropología social y la sociología;
- ver la amplitud y la variedad de proyectos que se han basado en el análisis de la imagen, y
- entender que las imágenes no son documentos neutrales, transparentes, sino textos contruidos.

Estudio de caso: A. C. HADDON y la representación del pasado

En la antropología y, en menor medida, en la sociología ha habido siempre un interés en el pasado, inicialmente en el sentido de reconstruir las formas sociales del pasado de las personas estudiadas y, más recientemente, en el de entender las formas de comprensión del pasado por esas personas (véase, por ejemplo, DAVIS, 1989). Sin embargo, en los proyectos que utilizan métodos de investigación visual, es posible que no se pueda distinguir siempre ambas cosas con tanta claridad.

En 1898, el biólogo marino reconvertido en antropólogo Alfred C. HADDON (véase más adelante, la sección sobre primeros usos de la fotografía, pág. 42) dirigió una expedición etnológica a las islas del Estrecho de Torres, un grupo de islas que está entre el extremo norte de Australia y la isla de Nueva Guinea. Su objetivo era registrar las costumbres, la lengua y otros rasgos distintivos de los isleños tal como habían sido antes de tener contacto con los europeos, unas tres décadas antes. La expedición fue importante por muchas razones, pero una de ellas radicaba en el extenso uso de la fotografía y el uso más limitado de la cámara de cine, que se había inventado hacía muy poco.



Figura 2.1. (Estrecho de Torres) A. C. HADDON (cortesía del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad de Cambridge/ Marcus BANKS).

La secuencia de fotogramas de la Figura 2.1 está tomada de los primeros segundos de los aproximadamente cuatro minutos de película rodados y muestra a tres isleños realizando una danza asociada con un rito de iniciación. Hay que advertir dos cuestiones sociológicas muy importantes: en primer lugar, el culto en sí había sido abandonado cuando los isleños se convirtieron al cristianismo; en segundo lugar, como consecuencia de esto, las máscaras originales se habían descartado hacía mucho tiempo y las que los isleños llevaban en la película se hicieron la noche anterior a la filmación a partir de material de embalaje de cartón. No hay datos de que HADDON coaccionara a los isleños para hacer las máscaras o para ejecutar la danza (aunque les pagó), y sí hay algunos datos que reflejan que éstos, a pesar de permanecer fieles a la fe cristiana, vieron la recreación de la danza como una forma de vincularse de nuevo con su pasado y, en consecuencia, con su futuro. De alguna manera, la acción de HADDON facilitó un cambio en las relaciones sociales de los isleños del Estrecho de Torres.

Así, un método visual aparentemente sencillo —una representación social y su recogida por un aparato tecnológico de grabación de imágenes en movimiento como forma de traer el pasado al presente para estudiarlo— es al mismo tiempo un medio por el cual se puede traer a primer plano la vinculación de las personas con el pasado, incluidas las ramificaciones políticas de la acción social anterior (en este caso, la conversión al cristianismo). Aunque hay pocos datos que indiquen que HADDON tuviera algún interés sociológico en este último punto, se han hecho trabajos de recuperación de este tipo (véase, por ejemplo, los ensayos en HERLE y ROUSE, 1998). Más significativamente, el ejemplo indica que en cualquier caso en que un investigador social pida a un sujeto de investigación que ejecute una acción social para la cámara —y pretendo que “ejecute” se entienda aquí en el sentido más amplio posible— abre al mismo tiempo otra línea de indagación y debe preguntar cómo se vincula el sujeto de investigación con su yo histórico u otros yoes “distintos”.

Introducción

Habiendo considerado las posibles justificaciones para incorporar métodos de investigación visual en los proyectos de investigación social en el capítulo anterior, el paso lógico siguiente podría ser describir algunos de estos métodos. Esto se hace en el Capítulo 4, pues en este capítulo y en el siguiente quiero esbozar algunos antecedentes, conceptos clave e ideas analíticas centrales. Aunque la importancia de tener claros los conceptos clave y las ideas principales debería ser obvia, la necesidad de un debate histórico puede parecerlo menos. Hay un par de razones por las que incluyo una breve historia aquí. En primer lugar, cuanto más sepamos sobre lo

que ha pasado antes, mejor situados estaremos para idear o desarrollar nuevos métodos que no repitan lo que ahora sabemos que han sido los errores del pasado. Igualmente hay un principio de economía que es preciso considerar: ¿por qué reinventar la rueda ideando nuevos métodos o enfoques si todo el trabajo duro se ha hecho ya?

Pero hay también otra justificación. Desde la postura analítica ligeramente reflexiva que adopto en este libro (véase el Capítulo 3), es un axioma que, como investigadores sociales, adoptamos una postura sociológica e intelectualmente, lo mismo que aquellos a los que tratamos de investigar (véase BECKER, 1998). Aunque algunas disciplinas de las ciencias sociales se han desarrollado de manera relativamente reciente y, por tanto, tienen una historia relativamente corta, mi propia disciplina —la antropología social— tiene al menos un siglo y medio de historia y desarrollo tras de sí. La fuerza que motiva cualquier investigación antropológica en la actualidad, junto con los métodos utilizados y el análisis aplicado, refleja implícita o explícitamente esa historia. A continuación, me voy a ceñir principalmente en los momentos o avances clave del uso de los materiales visuales en la antropología y la sociología, con algunas breves miradas a la psicología. Como éstas son las disciplinas de las ciencias sociales más antiguas, parece razonable suponer que disciplinas más recientes, como los estudios de comunicación de masas y los estudios culturales, recurran a ellas hasta cierto punto.

Recuadro 2.1. Enfoques positivistas e interpretativistas

A lo largo de todo este capítulo y en el resto del libro hago referencias ocasionales a los enfoques “positivistas” o “interpretativistas” en la ciencia social. Un enfoque positivista —conocido algunas veces de manera más precisa como naturalista y otras de manera poco precisa como empirista— toma como modelo el de las ciencias naturales: los datos existen “ahí fuera”, independientemente de la observación, y el trabajo del investigador es recogerlos y estudiarlos, sin tener en cuenta lo que los sujetos que proporcionan los “datos” pensaban de ellos o incluso si los reconocían siquiera como tales, como en el caso de los datos generados por encuestas y análisis estadísticos a gran escala (véase HAMMERSLEY y ATKINSON, 1983, págs. 46). Los enfoques interpretativos —conocidos también a veces como constructivistas— que se desarrollaron en las ciencias sociales a finales de la década de 1960 desafiaron la idea de que la acción social humana estaba sujeta a leyes análogas a las de la ciencia natural que se sostenían con independencia de dicha acción.

Se argumentaba en cambio que tanto los participantes como los investigadores sociales interpretaban la acción social con arreglo a un conjunto más amplio de contextos y significados. Acciones sociales como la conducta ritual se deberían ver, en la famosa expresión del antropólogo estadounidense Clifford GEERTZ, como una historia que la sociedad se cuenta a sí misma sobre sí

misma (GEERTZ, 1973, pág. 448). Precisamente el que esa “historia” se actuara y no meramente se entendiera o se mantuviera como una representación mental, significaba que los investigadores tenían que considerar la “ejecución” completa de la acción social —oral, visual, gestual—, incluidos los sentimientos y las emociones de las personas implicadas.

Parece obvio que las imágenes, o al menos imágenes fotomecánicas como el cine y la fotografía, tienen un papel pequeño que desempeñar con un enfoque positivista para la investigación social. Por ejemplo, uno no puede hacer una fotografía de “clase”, de “parentesco”, de “la economía” o de cualquier otra abstracción de esta índole, aunque una fotografía de una pareja en sus mejores galas denota una boda (o, más particularmente, la boda de Paul y Mary, o de quien sea) y también connota cualquier significado que tenga “boda” para el espectador (véase BARTHES, 1964, para la diferencia entre denotación y connotación). Aunque algunos investigadores abogan con vehemencia por un enfoque u otro (por ejemplo, “si hemos de creer a muchos, muchos manuales sobre el método de la ciencia social, el positivismo está vivo y disfruta de buena salud dentro de las ciencias sociales. Pero no, no lo está. Está muerto”, WILLIAMS: 2002, pág. 12), es sensato tratar las afirmaciones extremas con precaución. Este libro aboga por un enfoque en gran parte interpretativista, pero reconoce el valor de algunos procedimientos cuantitativos que dependen a menudo de una postura naturalista hacia la recogida de datos, por ejemplo, algunas formas de análisis de contenido y semiótico (véase el Capítulo 3).

Primeros usos de la fotografía en la investigación social

La sociología y la antropología se desarrollaron (en su forma profesional) y alcanzaron la madurez con el auge de las técnicas fotomecánicas de producción de imagen, primero la fotografía y después la cinematografía. La fotografía, con su aparente verosimilitud, se ligó rápidamente a varios proyectos sociológicos y gubernamentales diseñados para objetivar y, en ocasiones cuantificar, las diferencias entre las personas individuales y entre grupos de personas. Dentro de la antropología, tenemos el auge de la fotografía antropométrica en el siglo XIX; aproximadamente en la misma época, en la psicología —al menos en el dominio popular— tenemos los primeros experimentos para capturar estados de la mente; dentro de la sociología, no aparece el uso disciplinar de la fotografía hasta la mitad del siglo XX, pero la utilización de la fotografía para investigar y documentar el bienestar social se retrotrae al menos hasta la década de 1930.

Antropología visual temprana

La fotografía antropométrica fue un proyecto relacionado estrechamente con las ideas antropológicas victorianas acerca de la

correlación de la evolución social y la biológica. Para los antropólogos victorianos estaba claro que las diferentes sociedades con las que estaban familiarizados, tanto dentro de Europa como fuera de ella, diferían en sus formas de organización social, su utilización de cultura material, etc. También estaba claro que los miembros de algunas sociedades diferían morfológicamente de los de otras sociedades, desde el punto de vista de su altura, el color de su piel, sus proporciones corporales, etc. Inspirándose en ideas predarwinianas de la evolución biológica, algunos de los primeros antropólogos trataron de hacer una tipología de las sociedades humanas en una escala evolutiva, alegando que algunas estaban más cerca de una forma de organización social original o “primitiva” que otras. Con la rápida divulgación de la fotografía, creció la idea de que sería posible hallar una correlación entre estas diferencias sociales y las diferencias morfológicas individuales¹. El exponente más notable de este método fue Thomas Henry Huxley, un biólogo que diseñó en la década de 1860 un método para fotografiar a los súbditos de las colonias de tal manera que se pudiera comparar morfológicamente las imágenes de los súbditos de todo el Imperio Británico. Los individuos, un hombre, una mujer y un niño de cada, se debían fotografiar sin ropa, de frente y de perfil, de pie al lado de una escala métrica (EDWARDS, 2001, págs. 137-138). Si esto se completaba satisfactoriamente, sería posible ver —y, por consiguiente, en un sentido foucaultiano, “conocer”— las diferencias entre lo que se denominaba a menudo las “razas” de la humanidad.

Estudio de caso: Ver la diferencia social en la India colonial

Desde sus primeros encuentros con la sociedad india, los observadores europeos advirtieron una forma de división social que parecía no tener equivalente con nada que se hubiera encontrado en ningún otro lugar: la “caste” (del castellano y del portugués casta, algo no mezclado). Lo más cerca que los observadores pudieron llegar en un principio a describir este fenómeno fue comparando las castas con “razas” (un término común y bastante impreciso en los siglos xvii y xviii, que carecía de las asociaciones biológicas específicas y sumamente inexactas de finales del siglo xix y del xx), basándose en que sus formas de organización social parecían diferir y en que el matrimonio entre ellas, en lo general, no estaba permitido. Se produjeron descripciones escritas de estas “razas” desde el siglo xviii en adelante, pero estas descripciones se acompañaban cada vez más a menudo primero por dibujos (por ejemplo, de “nativos” en trajes típicos) y después por fotografías. Se esperaba que, mediante la fotografía de “tipos” de la casta, los atributos visuales de morfología corporal, ropa y artefactos asociados revelaran verdades sociológicas internas. La fotografía se empleaba a menudo en intentos académicos y administrativos para juzgar la diferencia social humana, y en ningún lugar

más que en la India, donde las fotografías de “tipos” alineadas una al lado de la otra ayudarían al visitante y al estudioso a distinguir entre tipos diferentes de indios (PINNEY, 1997, págs. 2829; véase también PINNEY, 1992).



Figura 2.2. Postal sin fecha, con la leyenda “Tipos de mujeres indias. Las chicas cachemir” (fotógrafo desconocido).

Pero, a medida que se aprendía más y más sobre la India y sus pueblos, las imágenes (literal y metafóricamente) se volvían más confusas, no menos. En particular, a finales del siglo XIX había al menos dos visiones europeas contrapuestas sobre las castas indias. Una sostenía que las castas diferían las unas de las otras sobre la base de la ocupación que los miembros de una casta seguían de hecho o tradicionalmente, mientras que la otra sostenía que eran grupos “raciales”, separados por sangre y ascendencia, cuya vocación profesional era secundaria. Como Christopher PINNEY advierte, se utilizaba la fotografía casiantropométrica (esto es, no necesariamente conforme a los estrictos requisitos de Huxley) en apoyo de ambos argumentos y, en un caso —de forma reveladora—, se utilizaron las imágenes del mismo fotógrafo en publicaciones que PINNEY afirma que apoyaban dos evaluaciones opuestas (PINNEY, 1992, pág. 168).

Más o menos al mismo tiempo que los funcionarios coloniales y los etnólogos exploraban el uso de la fotografía como herramienta para

documentar y entender otras sociedades, profesionales y aficionados de Europa y Norteamérica volvían la cámara hacia su propia sociedad. En particular, dos proyectos relacionados se encuentran en las raíces de la psicología y la criminología contemporáneas. A finales del siglo XIX, el médico y criminalista italiano Cesare LOMBROSO defendió una teoría de fisonomía criminal comparando docenas de fotografías de criminales detenidos y tratando de determinar entonces si ciertos rasgos faciales se asociaban con ciertos tipos de actividad delictiva (LOMBROSO, 1887; véase también GOULD, 1981).

Éste era sólo uno de varios proyectos de esta índole en los que se utilizaba la cámara para conseguir una mayor comprensión del “malo”, del delincuente. El investigador criminalista francés Alphonse Bertillon había ideado en la década de 1880 lo que ahora es el omnipresente sistema de fotografiar a los delincuentes de frente y de perfil, aunque el interés era más pragmático en este caso: pretendía ayudar a la policía de París a identificar a los reincidentes. Al mismo tiempo, se mostraba un interés fotográfico similar en el “loco”, en el demente. Empezando con la investigación etológica de Charles DARWIN sobre las emociones (1872), que estaba ilustrada con fotografías de personas que mostraban miedo, asombro, etc., diversos investigadores trataron de definir, de forma similar a LOMBROSO, el “aspecto” de la locura (véase ROSE, 1990, citado en BARRY, 1995, pág. 52). Se ha dicho que el trabajo de DARWIN fue pionero metodológicamente en el estudio de la emoción y de la expresión facial (POIGNANT, 1992, pág. 56), aunque evaluaciones posteriores de estos proyectos, especialmente las que implican a criminales y enfermos mentales y se inspiran en FOUCAULT, son a menudo negativas (pero véase BARRY, 1995, pág. 51). Sin embargo, Peter HAMILTON y Roger HARGREAVES señalan que estas prácticas fotográficas se deben ver en contexto: al mismo tiempo que, por ejemplo, la cámara captaba y, en cierto sentido, creaba al loco y al malo (“al maldito”), estaba captando y creando también la celebridad (“lo bello”) (HAMILTON y HARGREAVES, 2001).

Sociología visual y la *Farm Security*

***Administration* (Administración para la seguridad agraria)**

Como se ha advertido anteriormente, el uso sistemático de la fotografía, estática o en movimiento, no fue parte del proyecto de la sociología hasta bien entrado el siglo XX; Douglas HARPER, por ejemplo, alega que la “sociología visual” no se formó como subdisciplina hasta la década de 1960 (aunque, en un sentido nominal, lo mismo se podría decir de la antropología visual) y los estudios pioneros que cita de las décadas de 1960 y 1970 se inspiraban en el trabajo de fotógrafos de documentales más que en el de sociólogos (HARPER, 1998, pág. 28). HARPER argumenta en otro lugar que la falta de uso (supuestamente inocente) de la fotografía en la escuela de sociología de Chicago en la década de 1920 en sus investigaciones de campo, marcó el tono de lo que iba a seguir; el auge posterior de la investigación basada en encuestas y en entrevistas no hizo nada por contrarrestar esta ausencia de métodos visuales (HARPER, 1989, citado en PROSSER, 1998, pág. 103). La comparación con la antropología es elocuente. Aunque los proyectos antropométricos descritos anteriormente cayeron en desgracia con relativa rapidez, como lo hicieron finalmente las teorías evolutivas sociales que los justificaban en parte, la antropología como disciplina había comenzado con imágenes y continuó produciéndolas y consumiéndolas como “ilustraciones”, incluso durante las áridas décadas de 1930 a 1960, cuando dominaban la disciplina las inquietudes —y, en consecuencia, los métodos— intelectuales, para las que los datos visuales no se consideraban necesarios. Sin embargo, algunos de los precursores visuales periodísticos que HARPER cita para la sociología visual posterior a la Segunda Guerra Mundial son esencialmente sociológicos en su propósito y algunos usaban métodos sistematizados. Es muy notable el trabajo de los fotógrafos empleados por la *US Farm Security Administration* (FSA) [Administración para la seguridad agraria de EE.UU.] en la década de 1930.

La FSA se creó tras la Gran Depresión y la transformación de muchas de las tierras de labranza de la región central norteamericana

en un terreno semidesértico sometido a la erosión por el viento. Como parte de su estrategia de recoger la mayor cantidad de información posible sobre la situación de los granjeros y hacer todo lo que pudiera para promover la confianza en una época de incertidumbre social y económica, la FSA encargó a equipos de fotógrafos que documentaran la vida en las granjas y las ciudades pequeñas. El proyecto no carecía de inspiración sociológica; como Charles SUCHAR señala, el sociólogo Robert LYND (coautor de una obra clásica sobre los efectos de la Depresión [LYND y LYND, 1937]) ayudó a idear los “guiones de rodaje” que emplearon los fotógrafos de la FSA (SUCHAR, 1997, pág. 36). Estos “guiones de rodaje” no eran solamente listas de temas que los fotógrafos debían intentar captar (“producción de alimentos... recogida, transporte, selección, preparación... operaciones en el campo: sembrado, cultivo, fumigación”, etc.) sino también declaraciones sobre el resultado deseado (“Personas —*debemos* tener inmediatamente: imágenes de hombres, mujeres y niños que parezca como si realmente creyeran en EE.UU... Demasiados [fotógrafos] de nuestro archivo pintan ahora a EE.UU. como un hogar de ancianos y que casi todo el mundo es demasiado viejo para trabajar o está demasiado desnutrido para preocuparse de lo que ocurre”). Sin embargo, las propuestas particulares de LYND fueron más lejos que esas ingenuas listas y de la burda propaganda. Por ejemplo, después de una lista de lugares propuestos donde el “pueblo” se podría reunir, él añade: “¿Tienen las mujeres tantos lugares de reunión como los hombres? Es probable que las mujeres en los niveles de ingresos más bajos tengan muchas menos oportunidades de reunirse con otras mujeres que aquellas de los grupos de renta más alta”, en otras palabras, una hipótesis sociológica que se podría probar fotográficamente².



Figura 2.3. Chicos mirando películas en una máquina de monedas, 1938, Donaldson, Louisiana (fotografía de Russell Lee, cortesía de la Biblioteca del Congreso).

Primeros usos del cine en la investigación social

Cualquier afirmación de que la antropología fue la mayor consumidora y productora de fotografía a finales del siglo XIX y principios del XX probablemente requiera una investigación más detenida para verificarlo. Sin embargo, pienso que es incuestionable que la disciplina era —y continua siendo— la mayor consumidora y productora de películas en las ciencias sociales. Aunque hay algunas reivindicaciones de la categoría de precursora (véase los ejemplos de 1894 en adelante enumerados por JORDAN, 1992), el primer fragmento de película antropológica, una secuencia de cuatro minutos, fue filmada por el biólogo marino reconvertido en antropólogo, A. C. HADDON en 1898 en las islas del Estrecho de

Torres, en el extremo norte de Australia (véase el estudio de caso al principio del capítulo, pág. 39), sólo tres años después de que se desarrollara la primera cámara portátil de filmación de imágenes en movimiento.

Para 1901, el antropólogo Baldwin Spencer filmaba danzas aborígenes en Australia, y durante aproximadamente las dos décadas siguientes, varias expediciones antropológicas se equiparon con una cámara de cine para documentar las costumbres y los hábitos de los nativos sobre los que investigaban. Para esta época, el vínculo entre la teoría evolucionista social y la fotografía se había abandonado mayoritariamente, y el ímpetu para la producción de cine antropológico y, por tanto, su uso como método de campo era documental y, quizá, pedagógico. También continuó una práctica establecida con la fotografía de permitir que imágenes de personas y lugares lejanos circularan entre eruditos que nunca visitarían esos lugares (EDWARDS debate este proceso para las fotografías en el Capítulo 2 de su *Raw Histories* ["Historias en bruto"], 2001). Muchas películas de este período estaban realizadas por o en asociación con museos etnográficos, o se distribuían a ellos, y se ocupan de aspectos de la cultura material y, aunque esta tradición cayó en desuso en el Reino Unido en la década de 1930 (bastante más tarde en EE.UU.), continuó siendo un modo dominante en la tradición del cine etnográfico europeo, en especial en los países de habla alemana y del este de Europa, hasta hace relativamente poco.

En Europa occidental y en Estados Unidos surgió una nueva dirección en 1922 cuando el explorador y cineasta estadounidense Robert Flaherty dio a conocer al público su influyente *Nanook of the North* ["Nanuk, el esquimal"]. Aunque se puede afirmar que, en algunos aspectos, "Nanuk" "documenta" aspectos de la vida del pueblo esquimal (como se los conocía entonces) de la bahía de Hudson, Canadá, lo hace en una manera guiada por la narración, el suspense, la tensión y la resolución, cualidades del cine o del teatro, no de la antropología o de la ciencia.

La producción y el uso del cine en la antropología, más aún que con la fotografía (al menos hasta hace poco), ha oscilado siempre entre dos polos, el de lo documental y el de lo cinematográfico. Esto se

puede atribuir en gran parte a la importancia del cine como forma de entretenimiento: la ingente cantidad y la omnipresencia de las películas comerciales desde la década de 1920 implica que es difícil ver cómo un antropólogo u otro investigador social que cogiera una cámara de cine a partir de esas décadas podría no estar influido, al menos de forma inconsciente, por él. Las breves secuencias de HADDON, rodadas antes de que se establecieran las convenciones cinematográficas, parecen más fotografías que otra cosa (recientemente un colega, al verlas por primera vez, las comparó con las fotografías mágicas animadas de las novelas de Harry Potter de J. K. Rowling).

Sin embargo, cuando llegamos a películas de investigación largas y sumamente “científicas”, tales como *Kukukuku* o *A Stone Age People in New Guinea* [“Un pueblo de la Edad de Piedra en Nueva Guinea”] (1936/37) (que trata mayoritariamente sobre cultura material) de la antropóloga oxoniense Beatrice Blackwood, no vemos un “documento” neutral sino una obra artificial y construida, que es consciente del ángulo de la cámara, del encuadre, etc. Pero *Kukukuku* parece no tener trazas de esto; está rodada en un estilo naturalista y no ha sufrido apenas edición. No me cabe duda alguna de que Blackwood estaba tratando de hacer un retrato preciso de la producción de hachas de piedra o lo que fuera, cubriendo todos los aspectos del proceso en lo que parecía la forma más obvia posible. Flaherty, por contraste, más que decidir ignorar o suprimir el potencial dramático de la película, elige trabajar con él: hacer uso de lo que se había establecido hasta entonces por la convención cinematográfica para fortalecer “Nanuk” y sus películas posteriores.

Los antropólogos profesionales fueron pioneros en el uso del cine a finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, las dificultades prácticas de la producción de películas, especialmente en regiones cálidas, húmedas y físicamente inaccesibles, combinado con una falta (en Gran Bretaña y Estados Unidos al menos) de justificación intelectual firme para su uso como método de campo, significaron que el grueso de las películas “etnográficas” en el período anterior a la Segunda Guerra Mundial (y, de hecho, después) lo produjeron aficionados entusiastas más que antropólogos. La única gran

excepción es el trabajo de Margaret MEAD y Gregory BATESON en Bali en la década de 1930. MEAD sí tenía una base intelectual para su enfoque, la llamada escuela de la cultura y la personalidad de la antropología estadounidense, que tenía su origen en el trabajo del lingüista y antropólogo Edward SAPIR y estaba fuertemente influida por la psicología de la *gestalt*. La idea básica era que los elementos de la “cultura” se organizaban en un todo que se podía comparar con una “personalidad” y que, mediante los estudios de la socialización del niño en particular, se podía ver la transmisión y adquisición de esa personalidad cultural.

MEAD, que había utilizado ya este enfoque en su trabajo en las sociedades de Samoa y Nueva Guinea, y había usado los métodos antropológicos convencionales de observación participante, decidió ampliar sus métodos mediante el uso del cine y la fotografía. En total, ella y BATESON tomaron más de 25.000 fotografías (alrededor de 750 de ellas se seleccionaron para su publicación principal: BATESON y MEAD, 1942) y 6.600 metros de película de 16 mm (15 horas de duración, aproximadamente). Consideraban que las imágenes podrían transmitir aquello para lo que las palabras se demostraban inadecuadas: “las relaciones intangibles entre los diferentes tipos de comportamiento estandarizado culturalmente” (1942, pág. XII). Si el proyecto fue un éxito o no, es algo que evaluaré en el capítulo siguiente, pero el trabajo de MEAD y BATESON se cita incluso en los informes más breves de la historia de la antropología visual (por ej., MORPHY y BANKS, 1997, págs. 1011) o la sociología visual (por ej., HARPER, 1998, págs. 2526) y ha adquirido un estatus casi icónico.

[1](#) Esto es un resumen tremendamente superficial de sólo una parte del proyecto antropológico victoriano. Para panorámicas críticas de la noción (espúrea) de que hay una progresión evolutiva social desde la sociedad “primitiva” hasta la “civilizada”, véanse FABIAN (1983), KUPER (1988) y STOCKING (1982). EDWARDS (1992, 2001) proporciona más información sobre el papel de la fotografía en estos proyectos.

[2](#) Las citas de los guiones de rodaje de la FSA se han tomado de los apéndices

de una versión inédita más amplia del artículo de SUCHAR, que se dio como presentación en una reunión de la *International Visual Studies Association* [Asociación Internacional de Estudios Visuales] en 1989 (véase FLAES, 1989). Es posible encontrar más información sobre el trabajo fotográfico de la FSA en TRACHTENBERG (1989), mientras que el trabajo temprano de COLLIER y COLLIER sobre métodos de investigación visual (1986, originalmente 1967) surgió del de John COLLIER para la FSA en la década de 1940.

Usos posteriores de la fotografía y del cine en la investigación social

En el Capítulo 4, examino una amplia variedad de usos contemporáneos de métodos visuales en la investigación social. El propósito de esta sección es simplemente evaluar de manera breve los avances significativos posteriores a la Segunda Guerra Mundial. El principal de ellos es un cambio teórico, al menos en algunas partes de algunas ciencias sociales, del positivismo hacia el interpretativismo. El segundo entre los avances importantes, de nuevo desde finales de la década de 1960, es el desarrollo del vídeo como un medio barato y práctico, aunque no fue realmente hasta la década de 1980 cuando las cámaras fueron lo suficientemente pequeñas, ligeras y baratas para que las utilizaran los investigadores. En la década de 1990, ningún investigador social que yo conociera utilizaba película de 16 mm, aunque todavía sigue siendo popular entre algunos cineastas profesionales autores de documentales.

Hablando en líneas generales, la situación descrita en la sección anterior prevaleció hasta finales de la década de 1960: los antropólogos prosiguieron utilizando la fotografía en su trabajo, pero en gran parte con propósito ilustrativo en conferencias y publicaciones, continuando la práctica de presentar imágenes de aquellos a quienes se estudiaba a aquellos que nunca los visitarían, y ayudando a hacer a los primeros más familiares y humanos; en sociología, siguiendo el ejemplo establecido por los fotógrafos de documentales sociales, unos pocos sociólogos comenzaron a utilizar la cámara de fotos para documentar temas sociales como el consumo de drogas y la pobreza (HARPER, 1998, pág. 28, cita varios estudios). En el mundo del cine, sin embargo, la década de 1960 vio el auge de una generación de profesionales prácticos que tenían alguna formación antropológica o que trabajaban en estrecha relación con antropólogos pero eran también cineastas profesionales. Aunque muy pocos antropólogos continuaron usando ellos mismos el cine, muchos más empezaron a trabajar con cineastas para colaborar en proyectos.

En algunos de estos proyectos los objetivos de la documentación científica y de la práctica cinematográfica creativa estaban en tensión, sin que ninguna de las dos partes apreciara realmente los objetivos de la otra. La tensión aumentaba particularmente cuando las películas se hacían por o para compañías de televisión, lo que añadía la presión competitiva de las expectativas comerciales.

En otros proyectos, sin embargo, la colaboración hizo uso de lo mejor de ambos impulsos con un efecto magnífico. La película de Richard Hawkins *Imbalu: Ritual of Gisu Manhood* [“Imbalu: el rito de acceso a la virilidad gisu”], un rito de circuncisión masculina de un grupo en Uganda, es un ejemplo especialmente bueno de esto. Combinando la investigación empírica de la antropóloga Susette Heald con la habilidad de cineastas como Hawkins (como director) y David MACDOUGALL (como operador de cámara), la película utiliza un convincente dispositivo narrativo (la narración en *off* de uno de los participantes) y un trabajo de cámara vigoroso, comprometido y fascinante para transmitir una comprensión analítica detallada³.

Otros tipos de uso de imágenes

Hasta aquí, he limitado en gran parte el debate a la creación y estudio posterior de las imágenes producidas fotomecánica y fotoelectrónicamente —fotografías, cine y cintas de vídeo— por el investigador social. Sin embargo, una gran cantidad de investigación social ha supuesto el uso, y a veces la creación, de otros tipos de imagen. Por diversas razones que se analizan en el Capítulo 3, el análisis de las imágenes preexistentes no forma una parte importante del debate de este libro, con algunas excepciones. Del mismo modo —de nuevo con algunas excepciones— se excluye la creación de imágenes que no sean fotografías, cine o cintas de vídeo ⁴. Por supuesto, los investigadores sociales han utilizado y creado representaciones visuales desde el comienzo del proyecto sociológico formal: tablas, diagramas, gráficos, diagramas de barras, etc. Todas ellas son formas de representación que tienen generalmente una cualidad reduccionista. Las sutilezas y la textura fina se eliminan o

suavizan, los “datos” se agregan. A menudo, esto es muy útil, permitiendo al investigador encontrar patrones y tendencias de importancia sociológica. Al mismo tiempo, se debe tener cuidado porque si se eliminan los elementos equivocados o se adopta el criterio equivocado para el agrupamiento, por muy ordenada que sea la representación visual final (un diagrama de barras, un diagrama de tarta), puede esconder más de lo que revela.

Termino este capítulo con un ejemplo particularmente bueno de esto, tomado del trabajo de Edward TUFTE. En su *Visual Explanations* [“Explicaciones visuales”] (1997, uno de sus tres volúmenes bellamente producidos dedicados a la visualización de datos estadísticos y otros datos cuantificables), TUFTE cuenta de nuevo la famosa historia del Dr. John Snow y el brote de cólera de Londres en 1854. Durante el mes de septiembre de 1854, más de 600 personas murieron de cólera, la gran mayoría de ellas dentro de una pequeña área del centro de Londres; fue el peor brote de la época moderna. Snow, un médico que había investigado brotes de cólera anteriores, llegó a la escena de los hechos rápidamente e intentó proporcionar una teoría de la transmisión de la enfermedad examinando la información sobre las muertes. Para la historia de la ciencia médica, ése fue el gran avance de Snow: no suscribió la idea popular entonces de que el cólera lo transmitían, incluso lo causaban, el aire o vapores viciados, sino que sospechó que el agente infeccioso se transmitía por el agua. Desde el punto de vista de TUFTE, el gran avance de Snow fue utilizar métodos visuales para precisar la fuente exacta de agua responsable.

Como muestra TUFTE, hay formas de presentar visualmente los datos de mortalidad que son reveladoras en apariencia pero que, en realidad, son meramente descriptivas, no explicativas. Por ejemplo, calcular las muertes diarias y las muertes acumuladas en el mes revela la velocidad y la agresividad del brote.

Visualmente, los diagramas de barras que muestran estos datos dicen con toda seguridad algo sobre la tasa de la transmisión del cólera, pero nada en absoluto sobre su causa. El acierto de Snow, en cambio, fue combinar representaciones visuales icónicas y simbólicas (los gráficos solos son simbólicos), colocando símbolos que

representaban muertes (en cualquier momento) sobre un mapadel área local. En este mapa (reproducido en TUFTE, 1997, págs. 3031), se colocan las barras pequeñas que representan las muertes en relación con direcciones particulares en las calles. Es evidente visualmente que la concentración más alta de muertes se produjo en y alrededor de Broad Street (actualmente Broadwick Street, en el Soho). Combinado con la hipótesis de que el agente infeccioso se transmitía por el agua (lo que se verificó por el descubrimiento y aislamiento de la bacteria unos treinta años después), los datos cartografiados parecían indicar que la bomba de agua de Broad Street era la fuente. Otros datos que confirmaban la hipótesis procedían también de lo que no se veía: por ejemplo, el asilo ^{-*} densamente poblado y casi ciertamente insalubre al norte de la bomba de agua en Poland Street tuvo muchos menos casos de los que cabía esperar, sólo cinco, por la sencilla razón de que contaba con su propio abastecimiento independiente de agua. Obviamente, hay mucho más que decir sobre el trabajo de Snow y la importancia de los métodos visuales combinados con otros métodos, pero el argumento es tan claro y sencillo como que: la representación visual de datos cuantificables arroja un resultado que apoya una hipótesis que puede someterse a prueba más adelante.

Sin embargo, TUFTE cita también el artículo de un matemático, Mark MONMONIER, autor del libro de intrigante título *How to Lie with Maps* ["Cómo mentir con mapas"] (1991). Tomando los mismos datos de los que dispuso Snow, MONMONIER traza de nuevo el mapa del área del Soho, agregando las muertes en grupos por barrios. Dependiendo del criterio elegido para asignar los límites entre los barrios, los grupos de muertos se agregan de forma diferente, ¡hasta el punto de no tener en absoluto una asociación visual obvia con la bomba de agua de Broad Street! En este caso, el método visual puede esconder lo que se supone que tiene que revelar. El escenario opuesto es quizá más común: los métodos visuales pueden revelar lo que se supone que está escondido, o lo que no se ha previsto.

En el capítulo siguiente considero diversas perspectivas analíticas que se pueden adoptar hacia los materiales visuales, que van desde

la perspectiva formal (como las interpretaciones de TUFTE y MONMONIER del trabajo de Snow) hasta otras mucho más imaginativas.

⇒ ***Puntos clave***

- Los métodos visuales se han utilizado en la investigación social antropológica y sociológica durante muchas décadas; los investigadores deberían tratar de ver el mayor número posible de ejemplos previos —películas, ensayos fotográficos y similares— para familiarizarse con la gama de posibilidades.
- El significado de las imágenes cambia con el tiempo, cuando audiencias diferentes las ven; del mismo modo, el significado que el investigador social pretende cuando crea una imagen puede no ser el significado que el espectador “lee”.
- Los investigadores que adoptan un enfoque interpretativista o uno naturalista para el estudio de la sociedad utilizan de modo bastante diferente las fotografías, el cine o el vídeo; los investigadores deberían dejar clara su propia orientación teórica antes de tomar una cámara.

Lecturas adicionales

DE BRIGARD y BECKER ofrecen una panorámica de las explicaciones sobre el papel que las imágenes y su realización desempeñan en la historia de la investigación de la ciencia social; GRIFFITHS y los colaboradores en los volúmenes de EDWARDS y de SCHWARTZ y RYAN presentan análisis modernos de imágenes históricas que no se pretendía que fueran necesariamente sociológicas pero que es posible leer ahora con ese propósito. Mientras tanto, PINNEY y PETERSON (2003) proporcionan una perspectiva transcultural importante sobre la historia de la fotografía.

BECKER, H. S. (1974) “Photography and sociology”, *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 1: 326 [publicado de nuevo en *Doing Things Together: Selected Papers*, de H. S. BECKER (1986), Evanston. Northwestern University Press; disponible también en la red en lucy.ukc.ac.uk/becker.html.]

DE BRIGARD, E. (1995 [1975]) “The history of ethnographic film”, en P. HOCKINGS (ed.), *Principles of Visual Anthropology* (2.a ed.). La Haya. Mouton, págs. 1343.

EDWARDS, E. (ed.) (1992) *Anthropology y Photography 1860-1920*. New Haven. Yale University Press en asociación con The Royal Anthropological Institute, Londres.

GRIFFITHS, A. (2002) *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology and Turn-of-the-*

Century Visual Culture, Nueva York. Columbia University Press.
PINNEY, C. y PETERSON, N. (eds.) (2003) *Photography's Other Histories*, Durham, NC. Duke University Press.
SCHWARTZ, J. M. y RYAN, J. R. (eds.) (2003) *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, Londres. I.B. Tauris.

[3](#) Aunque mencionaré su trabajo de pasada en otro lugar en este libro, éste no es el sitio paradebatir la enorme influencia que David MACDOUGALL ha tenido en la historia del cine etnográfico posterior a la década de 1960, tanto mediante sus propias películas (a menudo junto a Judith MACDOUGALL) como por sus escritos sobre cine y antropología social. Véase GRIMSAW (2001) y LOIZOS (1993) para valoraciones, y además MACDOUGALL (1998) para algunos de sus ensayos.

* Olamal, ceremonia masai de la fecundidad de varios días de duración. (*N. de los T.*)

[4](#) En pocas palabras y en anticipación del debate del Capítulo 3, estoy excluyendo, por tanto, en primer lugar los muchos estudios de publicidad y otras imágenes que se consumen en la sociedad norteamericana. Lo hago así porque esos estudios prestan escasa atención a los agentes humanos implicados en la producción de tales imágenes, atribuyéndolas generalmente a la “sociedad” en un sentido bastante vago; es decir, la “sociedad” produce de alguna forma imágenes que emplean códigos que los norteamericanos interpretan o que reflejan las normas o valores de la “sociedad” norteamericana. Estos estudios comienzan, por consiguiente, el trabajo de análisis sociológico en un punto demasiado avanzado del proceso, por muy valioso que el análisis semiótico siguiente pueda ser. En segundo lugar, excluyo las publicaciones de diseño que debaten la “mejor” manera de presentar el material visual, de nuevo, orientada mayoritariamente e incuestionablemente hacia una comprensión norteamericana esencialmente ahistórica de la sociedad. Estas publicaciones son interesantes y además valiosas para los implicados en las industrias pertinentes pero, de nuevo, no me dan la impresión de ser especialmente sociológicas, excepto en los presupuestos que hacen.

* *Workhouse*: Un tipo de establecimiento para pobres en el que éstos trabajaban a cambio de comida y alojamiento. (*N. de los T.*)

3

Enfoques para el estudio de lo visual

Contenido del capítulo

Introducción: Teoría y análisis

Formas de ver y cosas vistas

Enfoques a partir de los estudios culturales y otras perspectivas

Métodos formalistas

Reflexividad y otros enfoques experienciales

Materialidad de la imagen

Objeto, análisis y método

Objetivos del capítulo

Después de leer este capítulo, usted debería:

- conocer las formas principales de análisis visual “de despacho”;
- ser consciente de que, aun cuando no se seleccione conscientemente ninguna forma de perspectiva analítica antes de la investigación, los investigadores deben considerar, no obstante, su propio punto de vista, y
- entender que las formas visuales son siempre formas materiales y que esto no se debe pasar por alto en el análisis.

Estudio de caso: FOUCAULT sobre el panóptico de Bentham

El panóptico de Bentham es... un edificio anular; en el centro, una torre; esta torre está perforada con amplias ventanas que se abren sobre la parte interna del anillo; el edificio periférico se divide en celdas, cada una de ellas se extiende por todo el ancho del edificio; tienen dos ventanas, una en el interior, que corresponde a las ventanas de la torre; la otra, en el exterior, permite que la luz atraviese la celda de un extremo a otro. Todo lo que se necesita, entonces, es colocar a un supervisor en una torre central y encerrar en cada celda a un loco, un paciente, un condenado, un trabajador, un escolar. Por el efecto de la iluminación desde atrás, es posible observar desde la torre destacando con precisión contra la luz las pequeñas sombras cautivas en las celdas de la periferia... El mecanismo panóptico dispone de unidades espaciales que hacen posible ver constantemente y reconocer inmediatamente. En resumen, revierte el principio de la mazmorra o, más bien, de sus tres funciones: encerrar, privar de luz y ocultar; conserva solamente la primera y elimina las otras dos. La iluminación completa y el ojo de un supervisor capturan mejor que la oscuridad, que, en última instancia, protegía. La visibilidad es una trampa. (FOUCAULT, 1977, pág. 200).

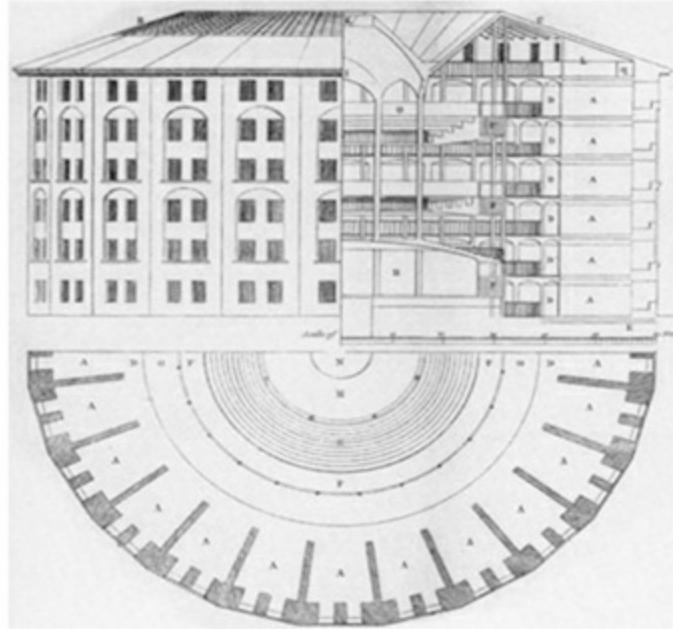


FIGURA 3.1 Panóptico de Bentham (Fuente: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:panopticon.jpg>)

FOUCAULT usa esta descripción del plan de Bentham de 1787 para una institución penal panóptica como una metáfora para el poder que el Estado moderno tiene sobre sus ciudadanos: una forma de poder mediante la cual los ciudadanos regulan su propia conducta en el supuesto de que están siendo observados, puedan percibirlo o no. El uso de FOUCAULT del modelo del panóptico ha tenido una enorme influencia en algunas ramas del análisis visual, particularmente en las perspectivas de los estudios culturales en las décadas de 1980 y 1990 (véase más adelante). Aquí, el equivalente moderno del panóptico se identifica a menudo con la omnipresente red de cámaras de circuito cerrado de televisión (CCTV) de las ciudades euronorteamericanas (véase, por ejemplo, WOOD, 2003). Se estima que el residente medio de principios del siglo XXI de Londres pasa por delante de 300 cámaras de CCTV en el curso de un día laborable (BBC News, 7 de febrero de 2002).

Introducción: Teoría y análisis

La historia de los métodos visuales y el análisis visual presentada en el capítulo anterior carecía en gran medida de debates explícitos de “teoría”, aunque a todas luces estas investigaciones no tenían lugar en un vacío teórico. Por “teoría” no quiero decir simplemente grandes teorías (la teoría de la evolución, la teoría funcionalista) sino más bien los presupuestos teóricos que todos los investigadores sociales y, de hecho, todos nosotros (en la forma de una “teoría popular”) aportamos a nuestra comprensión del mundo. En el pensamiento social contemporáneo se acepta ahora que hay una relación dialéctica entre aquello a lo que Richard JENKINS se refiere como “la

reflexión epistemológica y la investigación empírica”, y la relación misma es objeto de reflexión crítica (JENKINS, 1992, págs. 61-62) [1](#). La implicación de esto es que no es posible recoger datos (visuales) de manera puramente mecánica y sentarse después a decidir qué modo de análisis se aplicará y qué presupuestos teóricos subyacen a ese análisis. Por otra parte, parece demasiado restrictivo desarrollar la teoría y las estrategias analíticas primero y embarcarse después en la recogida de los datos marcados para conseguir el objetivo.

Por tanto, para entender el valor y el uso de las imágenes visuales en la producción de conocimiento sociológico, es necesario considerar cómo posturas analíticas diferentes enfocan lo que he llamado hasta ahora “datos” [2](#). En general, los modos formales o realistas de análisis (glosados generalmente como “positivistas”) entienden los datos como ontológicamente distintos, algo “ahí fuera” que se puede recoger y estudiar, de modo muy parecido a los especímenes botánicos. Por contraste, el análisis interpretativo ve las cosas que se estudian (el término “datos” se utiliza rara vez) como constituidas ontológicamente mediante el acto de estudio (véase el Cuadro 2.1 en el Capítulo 2, pág. 42).

Otra manera de considerar el campo de las tradiciones de análisis es hacer una distinción entre las formas o estilos de análisis visual que se ocupan del análisis de imágenes preexistentes, y aquellas que crean las imágenes y a continuación las analizan (o al menos las presentan). Esto último se asociará comúnmente con las prácticas empíricas y a menudo de trabajo de campo de la investigación social, más obviamente la antropología pero también algunas tradiciones dentro de la sociología, los estudios evolutivos, la psicología, la geografía social y los estudios educativos; estos enfoques empíricos son el tema del Capítulo 4. El primer modo —el análisis de imágenes preexistentes— lo practican por lo general especialistas en los campos de los estudios de comunicación, los estudios culturales y de medios y el diseño de información, aunque los sociólogos, los antropólogos y otros especialistas han contribuido también [3](#).

Mientras que el énfasis de otros volúmenes de esta colección (por ej., ANGROSINO, 2007; BARBOUR, 2007; KVALE, 2007; RAPLEY, 2007)

se pone mayoritariamente en la generación de datos (mediante entrevistas, grupos de discusión y otras parecidas), el énfasis de este libro se dirige más al estudio de las imágenes en el curso de la investigación de campo empírica. El investigador social puede generar estas imágenes (generalmente, en la actualidad, fotografías o vídeos) o las puede descubrir en el archivo o durante el curso del trabajo de campo, combinando así ambos enfoques. Sin embargo, mi énfasis está en el análisis de las imágenes en su contexto social (pero véase también GIBBS, 2007), un contexto que incluye su producción así como su consumo (la narrativa externa completa). En el mejor de los casos, el conocimiento del contexto de la producción se obtiene activamente mediante indagación empírica en lugar de limitarse simplemente a suponerlo: por ejemplo, me parece que un estudio de las imágenes publicitarias o los graffiti urbanos estaría sociológicamente incompleto si el autor no entrevistara a algún ejecutivo de publicidad sobre su elección de imágenes o a algunos jóvenes sobre su elección de lugares para practicar el arte del graffiti. Del mismo modo, en el extremo del consumo de cosas, una gran cantidad de escritos académicos sobre el cine y las bellas artes asigna confiadamente “significado” a las imágenes basándose, presumiblemente, en la propia lectura del autor, sin preguntar en apariencia a los observadores, pretendidos destinatarios, sobre lo que pensaban que “significaban” las imágenes.

Formas de ver y cosas vistas

Como se indica en el Capítulo 1, es difícil imaginar un estudio de investigación social que no emplee —o que no pueda emplear— imágenes en alguna etapa del análisis. Sin embargo, la relación entre las imágenes y el análisis tiene numerosas variaciones. Por ejemplo, en la investigación cuantitativa, imágenes como las tablas, los gráficos de barras, las gráficas, etc., tienden a surgir de los hallazgos esencialmente textuales o los datos numéricos y son otra forma de exponerlos, mientras que, en la investigación más cualitativa, las imágenes son normalmente el objeto de la investigación y se realizará algún tipo de análisis sobre ellas.

Sin embargo, subyacentes a estas diferencias, hay tres puntos básicos que es preciso considerar. El primero concierne al enfoque analítico adoptado hacia la imagen; el segundo se refiere al método empleado para derivar datos para el análisis, mientras que el tercero incumbe al tipo de cuestión que se está analizando. Algunos enfoques analíticos, si no todos, se pueden aplicar igualmente a la investigación basada en imágenes y a la investigación no basada en imágenes. Por ejemplo, se podría aplicar un análisis marxista al estudio de imágenes (como John BERGER hizo en su famoso estudio sobre bellas artes, *Ways of Seeing* [Modos de ver], 1972), aunque lo normal sea encontrarlo en el estudio de las conductas políticas y económicas. De modo parecido, se pueden aplicar los mismos métodos tanto a las imágenes como a lo que no lo son. El análisis de contenido, por ejemplo, que evalúa metódica y objetivamente los rasgos variables en un grupo de elementos (véase en pág. 67), se puede desplegar por igual en el análisis de las fotografías de portada de revistas o en el de discursos de políticos. Por último, una cuestión como el papel de los objetos materiales en las relaciones sociales humanas se podría enfocar desde varias perspectivas analíticas diferentes (marxistas, funcionalistas, etc.), utilizando varios métodos distintos (análisis de contenido, reflexividad, etc.).

En el resto de este capítulo deseo esbozar varios enfoques analíticos y metodológicos para el estudio de las imágenes e ilustrarlos con varios ejemplos que se concentran casi exclusivamente en los enfoques que tratan con imágenes encontradas o preexistentes. Los ejemplos, sin embargo, no agotan de ninguna manera todas las clases posibles de cuestiones que se podrían explorar. Comienzo con un debate sobre los enfoques mayoritariamente “de despacho” para los estudios visuales que proceden de la disciplina amplia de los estudios culturales; estos enfoques tienden a confiar más en argumentos convincentes que en el análisis de datos objetivos para lograr sus fines. Paso luego a debatir lo que llamo enfoques más “formalistas”, los que recogen datos visuales y después los someten a formas de análisis particulares y estructuradas. Después de esto, cambio a enfoques más subjetivos, que tienden a necesitar algún tipo de trabajo de

campo más que una simple “recogida de datos”. Concluyo el capítulo con algunas observaciones sobre la materialidad de la imagen, que podría ser necesario tratar en situaciones de campo, proporcionando así la transición al siguiente capítulo.

Enfoques desde los estudios culturales y otras perspectivas

En secciones posteriores me ocuparé de formas particulares de análisis visual (como el análisis de contenido), pero primero deseo examinar un amplio grupo de enfoques para el estudio de lo visual que se puede generalmente subsumir bajo el encabezamiento de “estudios culturales” [4](#).

Temas en los estudios culturales visuales

Aunque los estudios culturales son una disciplina distinta por derecho propio, uso el término más ampliamente aquí para englobar los enfoques dentro de las ciencias sociales y de las humanidades que recurren a la teoría post-estructuralista (expresión ella misma extensa que engloba una amplia variedad de movimientos teóricos no positivistas que van desde los estudios de género hasta la fenomenología o el post-colonialismo) para hacer afirmaciones sobre el papel que las imágenes desempeñan en el mantenimiento o la subversión de formas establecidas de práctica social. En tanto enfoque disciplinar relativamente reciente y que se inspira ampliamente en una extensa variedad de otras disciplinas, tiene poco que ofrecer en cuanto a métodos particulares (LISTER y WELLS, 2001, pág. 63). Sin embargo, tiene un tema relativamente distintivo, pero también amplio y, aunque en un campo sumamente diverso, algunos grupos de supuestos comunes o al menos solapados. Un rasgo característico es prescindir de la distinción entre “alta” y “baja” cultura (por ejemplo, Shakespeare frente a *EastEnders*) *. Así, cuando de lo que se trata es de saber qué se conoce en general en las publicaciones como “cultura visual”, se puede considerar todo y nada, desde los anuncios de las vallas publicitarias hasta el cine de arte y

ensayo o los cambios en la experiencia de observación de un paisaje con la introducción del transporte a motor. Sin embargo, dos destacados exponentes de un enfoque de estudios culturales han argumentado que hasta esta disciplina ha pasado por alto hace muy poco la cultura visual (EVANS y HALL, 1999, pág. 1).

Los estudios culturales se ocupan de la producción y el consumo de “cultura”, primordialmente en un contexto euro-norteamericano, y se limitan en gran medida al período moderno y los antecedentes históricos (recientes) de las formas culturales contemporáneas. Estas formas no tienen por qué tener un componente visual (por ejemplo, ir de compras), pero con frecuencia sí lo tienen. JENKS, inspirándose en el influyente trabajo de Martin JAY (por ej., 1989, 1992), sostiene que el mundo moderno “es en gran parte un fenómeno ‘visto’” (1995, pág. 2). Del mismo modo, MIRZOEFF comienza su libro sobre cultura visual con una descripción escrita de una cascada de las imágenes que rodean a los ciudadanos de la Euro-Norteamérica contemporánea, particularmente la gran cantidad de pantallas que miramos y la gran cantidad de cámaras que nos observan (MIRZOEFF, 1999, págs. 1 y sgtes.). Por último, muchos escritos en esta disciplina invocan a especialistas anteriores que escribieron extensamente o de pasada sobre la visión y las formas visuales: FOUCAULT, BOURDIEU, BARTHES e incluso MARX.

Oculocentrismo y la saturación de imágenes

Si los estudios culturales se ocupan primordialmente de las formas culturales cotidianas de la sociedad euro-norteamericana contemporánea, y si esa sociedad se orienta hacia los privilegios y produce interminablemente “lo visual” (oculocentrismo), ¿cómo pueden EVANS y HALL alegar negligencia? Su respuesta es que, en muchas publicaciones de estudios culturales, los modos de análisis aplicados a las formas y prácticas visuales tienen un enfoque esencialmente basado en el lenguaje y semiótico, como con los modos formalistas de análisis analizados en la sección anterior. En consecuencia, alegan, se tiende a enfocar los artefactos visuales como cualquier otro texto cultural con respecto a su significado, y los

contextos específicos de su utilización, producción y consumo, etc., se pueden ver simplemente como otro aspecto de las prácticas culturales de la sociedad (EVANS y HALL, 1999, pág. 2). Pero no sólo el dominio de lo visual podría ser cualitativamente distinto y requerir un enfoque diferente, se afirma que los modelos de comunicación primordialmente lingüísticos que se aplican son inadecuados: la meta no debería ser meramente una exploración del “significado” de los textos visuales estudiados, sino la más fundamental de evaluar los modos modernistas de la sociedad de crear y sostener esos “significados” en primer lugar. Ver y conocer son mutuamente constitutivos, el primero no es un medio pasivo (mediante la representación) para el segundo, como el modelo de comunicación lingüística supondría (EVANS y HALL, 1999, pág. 3; véase también MIRZOEFF, 1999, págs. 15-16). Otros han señalado también los problemas que los estudios culturales tienen con lo visual (y sus soluciones), o al menos la necesidad de repensar los supuestos analíticos.

JENKS (1995), por ejemplo, sostiene que el mismo oculo-centrismo de la Euro-Norteamérica (post)-modernista hace difícil pensar a través o en torno a él: por decirlo así, podemos estar ciegos a la visión como miembros de esa misma sociedad, con los mismos antecedentes históricos y culturales (una solución posible para esto es la reflexividad, analizada más adelante). JENKS advierte también que, por la misma razón, “cultura visual” es “casi redundante” como categoría, y hay un aspecto visual en (¿casi?) todas las áreas de la experiencia cultural (1995, pág. 16); los participantes en su libro, prosigue señalando, se concentran todos en formas obvias, “tangibles” como el cine y los anuncios. De modo parecido, LISTER y WELLS afirman que el estudio de la cultura específicamente visual no es meramente una subdivisión de los estudios culturales, sino que la saturación de imágenes y tecnologías de elaboración de imágenes en la sociedad contemporánea requiere que la disciplina de los estudios culturales se deba adaptar (2001, pág. 62).

En estas adaptaciones, se establecen varios puntos. Primero, como se ha advertido antes, las estrategias analíticas que dependen de modelos de comunicación semiótica derivados lingüísticamente son

inadecuadas. Una razón para esto es que hay, o puede haber, una experiencia sensorial inmediata que deriva del encuentro con una imagen visual que otras formas de texto no pueden reproducir (MIRZOEFF pone el ejemplo de la nave espacial llenando la pantalla en *2001: una odisea del espacio*, de Stanley KUBRICK; 1999, pág. 15). Por supuesto, se podría aducir (por ej., VAN LEEUWEN, 2001, pág. 94) que esto es meramente lo que BARTHES llama nivel de denotación, que la imagen es “de” (una nave espacial en este caso); el análisis semiótico se ocupa del segundo nivel, el de la connotación (qué significado o idea se está comunicando) (BARTHES, 1973). Sin embargo, se pretende decir algo más que esto; más adelante en *2001* hay secuencias de imágenes que connotan muy poco, como cuando el protagonista, Bowman, atraviesa el agujero de gusano, pero son (o eran en los días anteriores a las imágenes generadas por ordenador de las películas de Hollywood) expresivas y vigorosas. Además, la noción posterior de BARTHES del “*punctum*”, el impacto de una imagen, es un intento de encarar esa capacidad distintiva de lo visual, fuertemente vinculada a las nociones de deseo (MIRZOEFF, 1999, pág. 16; véase también el trabajo muy influyente de MULVEY sobre el deseo y la sexualidad, por ej., 1975). De lo que se trata en parte aquí es de la estrategia analítica de la fenomenología, a la que volveré más seguidamente.

El contexto de la imagen

El segundo punto establecido en relación con la adaptación de los estudios culturales se refiere al contexto. Varios analistas señalan que el contexto en el que una imagen se encuentra (lo que yo llamaría parte de su narrativa externa) no es meramente algo que se tenga que tomar en consideración posteriormente: el “significado” de la imagen y el “significado” del contexto son mutuamente constitutivos. Tomando una famosa imagen del fotógrafo social francés Robert Doisneau de 1948-1949, “Una mirada oblicua” *, LISTER y WELLS muestran cómo funciona el contexto (2001, págs. 67-68). La fotografía está tomada desde dentro de una tienda, una galería de arte, la cámara mira a la calle a través del escaparate. Un hombre y

una mujer están parados delante del escaparate, pero mientras que ella mira directamente de frente a un cuadro, del cual el visor del fotógrafo sólo puede ver la parte trasera, el hombre mira oblicuamente a una pintura al otro lado de la mujer que tanto el hombre como el visor del fotógrafo pueden ver. Es una imagen “descarada” de una mujer desnuda de espaldas. El contexto original de observación fue una revista de fotos francesa (*Pointe de Vue*). Quizá habría suscitado una sonrisa en el lector masculino, tal vez un gesto dedesagrado de su esposa. Se habría visto como parte de una secuencia de imágenes, que representara sus vidas, su ciudad, su país, a sí mismos. Como LISTER y WELLS señalan, es más probable que un espectador moderno encuentre la imagen en el espacio blanco de una galería, ya que el trabajo de Doisneau en la actualidad no sólo es popular, y se reproduce en pósters, sino que también es objeto de atención académica y crítica serias. No es simplemente que el contexto haya cambiado, el contexto ha cambiado la imagen: esta imagen bastante desenfadada no se lee ya como un comentario entonces contemporáneo de las costumbres sociales, sino con humor irónico, una sonrisa suscitada menos por la imagen misma que por su selección por el comisario para su inclusión en la exposición [5](#).

El poder y la imagen

Finalmente, algunas personas en el campo de los estudios culturales (visuales) se ocupan de la naturaleza material de la imagen misma, un tema que estudio más adelante. Sin embargo, tomadas juntas, todas estas perspectivas sobre los estudios culturales visuales comparten varias preocupaciones, la primordial de las cuales quizá sea el poder. Como la antropología y la sociología, los estudios culturales se ocupan no sólo de quién mira (echa un vistazo, controla la circulación de imágenes o lo que sea), sino también de a quién otorga la sociedad el poder de mirar y de ser mirado, y de cómo el acto de mirar produce conocimiento que, a su vez, constituye la sociedad. Estas preocupaciones no están ausentes de los enfoques formalistas, pero, como ocurre de manera más general con la cuestión del contexto más amplio, se ven como una etapa posterior

de análisis. Para los estudios culturales, no es posible separar el análisis de la imagen y una preocupación por el poder/conocimiento (por usar la expresión de FOUCAULT que indica la interconexión entre los dos). Para este enfoque analítico, el conocimiento obtenido a partir del estudio de la imagen se produce por el poder y sigue produciendo poder.

Gran parte del pensamiento sobre el aspecto de poder/conocimiento de lo visual proviene de la famosa elección de FOUCAULT del panóptico de Bentham (véase el estudio de caso al principio de este capítulo). El trabajo de John TAGG sobre la historia de la fotografía, por ejemplo, hace uso directo de las nociones foucaultianas de la vigilancia panóptica y los usos de la fotografía para producir poder/conocimiento sobre los pobres, los enfermos mentales y los criminales en el siglo XIX (TAGG, 1987). Sin embargo, Andrew BARRY (1995) considera que la manera de entender el panóptico de FOUCAULT y las investigaciones de otros analistas en tecnologías de vigilancia, como las grabaciones con cámaras de CCTV en el centro de las ciudades, son enfoques que tratan estas tecnologías como “inhumanas” o automáticas, cuya actuación es gobernada por la “sociedad” e independiente de los hombres y mujeres reales que los utilizan. Aunque TAGG y otros proporcionan fácilmente ejemplos de agentes individuales —psiquiatras, funcionarios de policía, criminólogos y otros— que conceptualizan y llevan a la práctica las tecnologías de vigilancia, la implicación es que son agentes del Estado que actúan “a las órdenes” de la sociedad (una inferencia similar se puede extraer de las estrategias analíticas más formalistas debatidas en la sección siguiente, con su aparente falta de preocupación por los creadores y usuarios de las imágenes seleccionadas para el análisis).

En su artículo, BARRY considera tres categorías de personas —médicos, periodistas y antropólogos— que han sido acusados de ejercer “régimenes escópicos” para disciplinar y controlar el cuerpo y la vida de otros. Inspirando, irónicamente, su marco analítico en otra de las contribuciones de FOUCAULT (*The Birth of the Clinic* [*El nacimiento de la clínica*], 1973), BARRY trata de demostrar que, posiblemente a pesar de sus intenciones, los profesionales prácticos

de estas tres disciplinas perturban la aplicación práctica de estas tecnologías inhumanas. La “personalidad”, la “ética” y la “experiencia profesional” insertan todas ellas una dimensión humana en la práctica inhumana (BARRY, 1995, pág. 54).

Por ejemplo, los primeros años de mi propia disciplina, la antropología social, se asocian con el proyecto colonial de las potencias europeas. La relación es compleja y no es necesario entrar en ella aquí, pero desde una perspectiva foucaltiana no cabe duda de que existen paralelos entre el deseo de los colonizadores y de los antropólogos de “conocer” a los pueblos sometidos. Parte de este conocimiento se obtenía por medios visuales: produciendo fotografías de “tipos” coloniales, por ejemplo, en el siglo XIX (véase el Capítulo 2), y más tarde mediante el uso de las fotografías en carnés de identidad. Pero incluso después de que la antropología, desde la década de 1920 en adelante, hubiera abandonado en gran parte el uso de la fotografía como herramienta científica, persistió una tensión en los escritos etnográficos entre el análisis científico u objetivo y la opinión y los comentarios mucho más subjetivos del etnógrafo, en particular sus recordatorios continuos al lector de que él (pero, en ocasiones, ella) estuvo realmente allí y observó lo que describe. Sin embargo, los profesionales conferían y confieren autoridad a ambos modos.

Como BARRY señala, las generaciones anteriores de antropólogos no tenían formación en métodos de campo, pero, al igual que los médicos, aprendieron destrezas de trabajo de campo mediante la experiencia y destrezas de escritura mediante la práctica (1995, pag. 53) ⁶. Antropólogos de principios del siglo XX como Malinowski influyeron en la dirección de la disciplina, no porque llevaran a la práctica de manera pasiva las tecnologías escópicas de la sociedad, sino porque combinaban el estatus profesional y lo que BARRY llama “personalidad” con mucha destreza.

Llegados a este punto, hay dos direcciones analíticas que es posible tomar, dictada la elección por la perspectiva teórica subyacente del investigador. Para los investigadores preocupados primordialmente por la estructura de la sociedad, el análisis simplemente gira hacia

atrás y hace sustantiva la “personalidad”, la “ética” y la “experiencia profesional” en tanto que herramientas utilizadas por los individuos para poner en práctica las tecnologías escópicas; volvemos así a la posición foucaultiana, aunque a una posición que, hasta cierto punto, se ha humanizado (esto es esencialmente lo que BARRY hace en último término: 1995, pág. 55). La otra dirección, más aceptable para aquellos cuya preocupación se encuentra sobre todo en los agentes humanos, es un apuntalamiento teórico etnometodológico (véase más adelante) que avanzaría hasta afirmar las acciones acumulativas de Malinowski y otros como constitutivas de las tecnologías de la observación, no como indicativas de ellas.

Se podría decir mucho más, sobre los enfoques foucaultianos para el estudio de lo visual y, desde luego, sobre otras ramas dentro del amplio campo de los estudios culturales. Sin embargo, lo que he dicho hasta aquí ha establecido al menos varios temas bien explorados: el oculocentrismo y la omnipresencia de las imágenes visuales, un énfasis en el contexto social (aunque establecido a partir de fuentes textuales, más que de campo) y el poder. Teniendo presentes estos temas, es hora de volver a algunos de los métodos analíticos comunes encontrados en los estudios visuales.

Métodos formalistas

Aunque no cabe duda de que los defensores de los enfoques foucaultianos y de otras posiciones dentro de una perspectiva de estudios culturales más amplia son rigurosos en su lógica y pensamiento, su trabajo puede ser objeto de crítica desde una perspectiva más positivista o incluso cuantitativa: el material elegido para el análisis parece algunas veces haberse escogido para que se acomode a él, en lugar de ser seleccionado de manera más objetiva para formar una muestra representativa. Sin embargo, como debatiré más adelante, los dos enfoques no son necesariamente incompatibles. Se puede tomar una muestra de material o hacer la categorización del material de una manera formalista y regida por normas, y someterlo posteriormente a un análisis más interpretivista.

1 JENKINS hace estos comentarios para elogiar la destreza del sociólogo Pierre BOURDIEU en esta área, pero conseguir un diálogo productivo entre “teoría” y práctica es una meta para todos los antropólogos.

2 Debería ser obvio, espero, que, para poder formular algunas de estas aseveraciones, me sitúo a mí mismo dentro de un paradigma interpretativo y reflexivo amplio. Es decir, mi epistemología personal contiene en su interior la capacidad aparente para pensar dentro del paradigma y situarse además fuera de él al mismo tiempo y considerar tanto este paradigma como el otro paradigma principal. Aunque hay que admitir que es paradójico, ¡no hay mucho que yo pueda hacer al respecto! Todo lo que puedo decir es que espero poder presentar las diversas perspectivas analizadas en el texto de una manera lo más justa posible.

3 Por supuesto, hay disciplinas enteras dedicadas por completo al análisis de imágenes, de manera más notable, la historia del arte y los estudios cinematográficos. Aunque hay excepciones importantes, históricamente, estas disciplinas no se han ocupado demasiado de las cuestiones sociales, ni han adoptado un enfoque particularmente sociológico para el estudio de las imágenes visuales. No las comento más aquí.

4 Tengo necesariamente que ser selectivo en el contenido que se cubre en esta sección. Quizá la omisión más significativa sea un análisis extenso de los enfoques psicoanalíticos; Gillian ROSE proporciona un admirable resumen (2001, Cap. 5).

* *EastEnders* es una telenovela muy popular de la televisión británica, que lleva en antena desde enero de 1985 y sigue en la actualidad. Trata sobre la vida de varias familias en un barrio imaginario al este de Londres. (N. de los T.)

5* Puede acceder a la imagen in http://2.bp.blogspot.com/_sBb3629GxIA/SpRMJVDmh_I/AAAAAAAAADlw/p3YSsF Consultado el 18/02/2010. (N. del E.)

He extendido el análisis de LISTER y WELLS de la imagen dejándome llevar por la imaginación.

6 Soy perfectamente consciente de la ironía de hacer esta declaración y, de hecho, de proporcionar este ejemplo en un libro que pretende ser usado en cursos de métodos de investigación.

Análisis de contenido

El debate que sigue acto seguido no comienza siquiera a dar una explicación detallada del análisis de contenido tal como se utiliza hoy (véase P. BELL, 2001, para una explicación extremadamente clara y crítica). Se podría sostener que este análisis es simplemente una técnica, como realizar una prueba de la X², que no lleva sesgo ideológico; es decir, que la comprensión teórica previa de un investigador del mundo de las relaciones sociales no afecta a la puesta en práctica de la técnica. Sostengo que, de hecho, no es éste el caso, por las razones dadas más adelante. En la actualidad, es muy común encontrar un análisis de contenido autodefinido en las disciplinas de estudios de comunicación y estudios de los medios, y este análisis tiende a ser cuantitativo y a estar sometido a diversas normas y procedimientos (por ej., para asegurar la fiabilidad de la codificación del contenido). Los profesionales que lo practican se esfuerzan por alcanzar la objetividad y la aplicación que de él se hace tiende a estar regida por un enfoque bastante positivista. Sin embargo, el principio básico de observación de las propiedades formales de un grupo de objetos —en nuestro caso, las imágenes visuales— está mucho más extendido y se encuentra en una amplia variedad de disciplinas (véase también GIBBS, 2007).

*Aunque la estrategia analítica del análisis de contenido empieza a utilizarse formalmente sólo en la segunda mitad del siglo XX (consolidada en BERELSON, 1952, según BALL y SMITH, 1992, pág. 20), la idea en sí es mucho más antigua. Por ejemplo, el antropólogo visual británico de la época temprana Alfred C. HADDON usaba una forma de este análisis en su *Evolution in Art* [Evolución en el arte] (1895). En este trabajo, escrito después de que se despertara su interés en la cultura “primitiva”, pero antes de que emprendiera su expedición pionera a las islas del Estrecho de Torres para observar de primera mano una sociedad “primitiva” (véase el Capítulo 2), HADDON tomó como base teórica la noción de evolucionismo biológico. Como muchos de sus contemporáneos, conjeturó que para comprender las formas socioculturales complejas (en este caso, el*

arte de sociedades civilizadas), debería examinar formas más simples, que supuestamente se encontrarían entre los pueblos menos civilizados.

Esta conjetura, aunque en muchas formas variantes, era dominante en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, y postulaba que las formas de organización social y las instituciones sociales “evolucionaban” con el tiempo desde las formas más simples hasta las más complejas. Aunque el proceso evolutivo mismo era demasiado lento para observarlo, se pensaba que las diferentes sociedades en todo el mundo mostraban —por razones que nunca se explicaron completamente— períodos diferentes de este proceso (unilineal) y, por tanto, muestreando las formas sociales o culturales de diversas sociedades, se podría construir una explicación pseudo-histórica del proceso. HADDON conjeturó que lo mismo que las ideas religiosas o la organización del parentesco evolucionaban con el tiempo, así también evolucionaría lo artístico o, más particularmente, los rasgos estilísticos decorativos. De esta manera, el supuesto teórico de HADDON era el evolucionismo social. Su método de análisis consistía en recoger una muestra de una amplia variedad de rasgos decorativos y otros rasgos estilísticos de la cultura material de las sociedades “primitivas” y antiguas. Y su conclusión, una confirmación de la hipótesis, era que, en efecto, la forma artística evolucionaba, partiendo generalmente de un elemento de la naturaleza (como la forma de una planta) o de un objeto funcional (como un anzuelo de pescar).

Aunque es obvio que HADDON estaba interesado en el contenido de las imágenes⁷, de ahí mi justificación para debatir su trabajo en esta sección, pues es importante también considerar aquello en lo que estaba menos interesado. Principalmente, flojeaba en el método, al menos con arreglo a los estándares actuales. Aunque tenía formación en ciencias, habiendo realizado los estudios de biólogo marino, no trataba de cuantificar sus hallazgos en forma alguna y, de hecho, no dice casi nada al lector sobre su proceso de muestreo. El enfoque en gran medida tipológico adoptado tanto por las ciencias naturales como por las sociales en esa época es probablemente la explicación de esto, de modo que, a pesar de que el estudio es formalista (en el

sentido nominal de estar preocupado por la forma), está fundamentado en la teoría y recurre a un método analítico particular, no es especialmente sólido. Aunque avisa al lector en varias ocasiones para que se guarde de buscar ejemplos para ilustrar una teoría (por ej., 1895, pág. 11), parece correr a veces el riesgo de hacer exactamente eso.

Análisis de contenido de fotografías. BALL y SMITH (1992) llaman la atención sobre puntos similares a los anteriores en su evaluación de los enfoques de análisis de contenido para los datos visuales. Revisando dos estudios de la moda basados en fuentes secundarias como ilustraciones de revistas y cuadros en los que aparecen vestidos femeninos (RICHARDSON y KROEBER, 1940) y barbas de hombres (ROBINSON, 1976), muestran algunos de los puntos fuertes y débiles del enfoque. Un punto fuerte es el hallazgo de que los cambios en el estilo de moda tanto de los vestidos como de la barba parecen seguir un ciclo de un siglo de duración (BALL y SMITH, 1992, págs. 24-25). Es decir, en el curso de medio siglo, los estilos de vestido y barba cambiaban hasta alcanzar el estado opuesto — anchura de falda de lo más ancha a lo más estrecha, barba de omnipresente a infrecuente— y luego comenzaba el proceso inverso durante la mitad siguiente del siglo. Aunque uno podría hacerse una idea de esto intuitivamente a partir de su propia observación del mundo o, en este caso, de las ilustraciones históricas, la virtud de las dos investigaciones es validar —o posiblemente contradecir— la propia impresión inicial. Pero hay puntos débiles también. En primer lugar, aunque los dos estudios emplean un marco de muestreo definido para localizar las imágenes para el análisis, RICHARDSON y KROEBER reconocen que sus fuentes de datos son variadas y cada vez más arbitrarias cuanto más se retrocede en el tiempo (1605-1936). Por tanto, aunque el análisis es cuantitativo (a diferencia del de HADDON), el inevitable sesgo en la selección de datos puede estar distorsionando los hallazgos. El estudio de ROBINSON es más sólido a este respecto: se basa en imágenes de hombres con y sin barba tomadas de una sola fuente, el *Illustrated London News*. En segundo lugar, la elección de categorías y los procedimientos de codificación consiguientes podrían ser susceptibles de un sesgo adicional. BALL y

SMITH resolvieron estos problemas con admirable claridad (1992, págs. 23-27) y yo mismo, como investigador no cuantitativo, estoy menos interesado en estas cuestiones técnicas que en lo que parece ser un problema más fundamental.

Aunque, como BALL y SMITH advierten, los hallazgos de los dos estudios parecen dar pruebas “de un patrón cultural supraindividual de cambios en la moda, un patrón que no se puede explicar por justificaciones psicológicas estándar de imitación, emulación y competición” [8](#) (1992, pág. 25), la ausencia de una consideración del contexto y del significado es crucial. Por contexto quiero decir hacer preguntas tales como: “¿Por qué se pintaron esos retratos de mujeres?” o “¿Por qué el *Illustrated London News* seleccionó esas fotografías para su publicación y no otras?” En esencia, estas preguntas siguen siendo todavía de muestreo; presumiblemente, se podrían consultar otras fuentes históricas para confirmar o negar la representatividad de las muestras tomadas. Pero quedan aún las cuestiones de significado; en la India contemporánea, por ejemplo, mi propia experiencia visual, apoyada por interrogatorios a personas sobre la cuestión, me dice que, para los hombres que constituyen una gran franja de la sociedad (hindúes), la cuestión de la presencia o ausencia de barba es un marcador, en primer lugar, del hombre laico frente al sagrado o monje (*sadhu*) y, en segundo lugar, del hindú frente al musulmán y al sij. Es decir, aunque puede muy bien haber fluctuaciones históricas de tipo regular, cíclico, del tipo que ROBINSON observa en la sociedad inglesa, el hecho es que, en las últimas décadas al menos, llevar barba (aunque no el bigote) está relacionado en gran parte con la afiliación religiosa.

Contenido manifiesto y latente. BALL y SMITH encaran este último punto de forma bastante diferente, como una cuestión de lectura del contenido manifiesto frente al contenido latente. Para que la codificación sea fiable, los procedimientos de codificación tienen que ser aplicables de forma objetiva y sin ambigüedad. Por tanto, los investigadores leen lo que BALL y SMITH denominan el contenido “manifiesto” de la imagen (un hombre con barba) y toman nota entonces del tipo de barba (completa, patillas largas y frondosas,

etc.); lo que se ignora es el contenido simbólico o “latente”: el significado de las patillas largas y frondosas en 1910, de la barba completa en la India o lo que sea. Pero, en un nivel más abstracto de análisis, se podría alegar que el contenido “latente” de las imágenes, o al menos el grupo completo de imágenes, es precisamente la evidencia “de un patrón cultural supraindividual” en funcionamiento, una lectura que no está disponible para los hombres con barba y quizá para el investigador hasta que realiza el análisis y observa la aparición del patrón. Por contraste, para los propietarios de la barba en ciertos períodos, y quizá también para los editores de imágenes del *Illustrated London News* que seleccionaron esas imágenes para su publicación, el contenido manifiesto incluiría de hecho las asociaciones simbólicas (son hombres a la moda). Por esta razón en parte es por lo que encuentro que las distinciones entre el contenido manifiesto y el latente son menos que satisfactorias y prefiero en cambio mi distinción entre narrativas externas e internas combinada con la noción de perspectiva (véase el Capítulo 1), que hace más clara la relación entre los actores, incluido el investigador social.

Como se señaló al comienzo de esta sección, los lectores deberían acudir a otro lugar en busca de una guía práctica detallada para utilizar el análisis de contenido (se recomienda P. BELL, 2001), pero se suele argumentar, bien de manera crítica, bien como una mera afirmación de un hecho, que los debates de significado se ignoran o se dejan de lado deliberadamente. Por tanto, el análisis de contenido y otras estrategias analíticas formalistas se usan a menudo como una estrategia analítica precursora para otra forma de análisis. En el caso del trabajo de HADDON sobre las formas estilísticas y decorativas, por ejemplo, la forma de análisis de gran alcance era la teoría evolucionista social. BALL y SMITH debatieron el bien conocido análisis del antropólogo francés Claude LÉVISTRAUSS de las máscaras de los nativos americanos de la costa noroeste (LÉVISTRAUSS, 1983) como una interpretación estructuralista clásica de la representación visual, y esto descansa también en una evaluación o análisis del contenido, en este caso, de rasgos estilísticos de las máscaras tales como los ojos saltones.

Quizá el marco analítico más común asociado al análisis de

contenido sea el análisis semiótico en alguna de sus formas. Como con el estructuralismo de LÉVISTRAUSS, gran parte del análisis semiótico deriva de una base en la lingüística y los crípticos debates sobre el significado de terminología pueden parecer casi teológicos algunas veces; KRESS y VAN LEEUWEN (1996) proporcionan una panorámica breve en el curso del esbozo de su propia posición de “semiótica social” (1996, págs. 5 y sigtes.). Los enfoques semióticos, sociales o de otro tipo no siempre constituyen ellos solos el análisis completo en toda su extensión. JEWITT y OYAMA señalan que el análisis “no es un fin en sí mismo” (2001, pág. 136). Continúan describiendo cómo las teorías del género y la sexualidad podrían explicar el uso de HEWITT de datos codificados y sistematizados según el análisis de contenido/semiótica social en una investigación que analizaba la composición, las relaciones espaciales, la geometría, etc., de los materiales visuales utilizados en campañas de salud sexual.

Análisis de contenido del cine. Cuando estas perspectivas se aplican al cine (o al vídeo) en lugar de hacerlo a muestras de colecciones de imágenes fijas, se debe tener en cuenta también el ritmo de la edición, así como la presencia de diálogos y música, lo que complica el proceso considerablemente. En un artículo que analiza un documental australiano sobre los problemas de prestar una atención sanitaria efectiva en un hospital, IEDEMA (2001) toma nota sistemáticamente de varios rasgos de la película (como la posición de los sujetos con respecto a la cámara) para llegar a la conclusión de que, cualquiera que pueda ser el contenido “manifiesto” de la película (en el sentido utilizado anteriormente por BALL y SMITH), un análisis de su contenido latente muestra que son los profesionales médicos clínicos (más que, digamos, los pacientes o los administradores) los que tienen la voz más privilegiada (2001, pág. 200). El informe de IEDEMA es, sin duda, concienzudo hasta el punto de reconocer varias deficiencias en el enfoque (2001, págs. 200-201). Dos de estas deficiencias son esencialmente diferentes caras de la misma moneda: ni las visiones, opiniones y contexto experiencial de los creadores de la película, ni las visiones, opiniones y contexto experiencial de los espectadores (previstos) pueden encontrar un lugar en el análisis.

Aquí descansa una de las dificultades de centrarse —siguiendo a DURKHEIM, MARX, SAUSSURE y LÉVI-STRAUSS entre otros— en los significados ocultos (“latentes”) que trascienden o son completamente inasequibles para los que están realizando la acción social. No sólo puede ser anti-humanista (lo que es una objeción moral más que metodológica); como en la mayoría de las formas de análisis formalista, si no en todas ellas, eso es inevitable hasta cierto punto: se establecen criterios para definir los datos, los datos así producidos se someten a un proceso formal y cuidadosamente delimitado, y se produce un resultado.

Una dificultad adicional con estos enfoques es que pueden ser inflexibles; por ejemplo, en las aplicaciones del análisis del contenido con mayor carga cuantitativa es vital asegurar que los codificadores del contenido no cambian de opinión o refinan las categorías a mitad del proceso. Por supuesto, si un investigador decidiera, después de codificar parcialmente una serie de fotografías nuevas con respecto a, por ejemplo, ejemplos de violencia masculina, que podría resultar mejor si incluyera subcategorías indicando el género de la persona (o personas) hacia quienes la violencia se dirigía, entonces presumiblemente podría empezar de nuevo desde el principio. Pero ¿qué es lo que nos asegura que no volverá a ocurrir lo mismo? Sin embargo, hay una forma de análisis todavía relativamente formalista que incorpora un re-examen repetitivo desde el principio. El enfoque, conocido comúnmente como teoría fundamentada y derivado de un trabajo del mismo nombre de GLASER y STRAUSS (1967), puede ser objeto también algunas veces de crípticos debates doctrinales, pero en su versión más simple es una formalización de un principio mencionado ya: que la teoría, o quizá de manera más precisa el análisis, y la investigación, guardan una relación dialéctica, influyendo cada uno en el otro (véase BALL, 1998, pág. 133). En el capítulo siguiente se comenta un ejemplo de teoría fundamentada que se utiliza en la investigación visual, pero en un contexto puramente cualitativo.

Se podría decir mucho más sobre los enfoques descritos anteriormente, pero espero haber detallado suficiente información para indicar las perspectivas generales. Una cosa que estos enfoques

formalistas tienen en común es que, aunque no son métodos estrictamente cuantitativos, son asequibles los métodos cuantitativos en su ejecución y a menudo los utilizan. Aunque estos métodos pueden ir del simple recuento y tabulación a los tests de significación más sofisticados, todos tienen el efecto de formalizar más estos tipos de análisis. Para los defensores del análisis formalista, la inclusión de métodos cuantitativos proporciona mayores garantías de solidez y fiabilidad; los menos entusiastas ven rigidez, inflexibilidad y simplificación excesiva. Sin embargo, como el tema de este libro es la metodología cualitativa, no cuantitativa, tengo poco más que decir sobre esto, aunque vuelvo a los problemas de solidez en el Capítulo 6 (véase más sobre el análisis de datos cualitativos en GIBBS, 2007).

Etnometodología

La etnometodología se encuentra mayoritariamente en los departamentos de sociología, pero es un enfoque de gran alcance y es posible hallar profesionales que la practican en una variedad de disciplinas. De nuevo, no hay espacio aquí para un debate completo de la disciplina o incluso para resumirla adecuadamente (ten HAVE, 2004, es una buena introducción reciente y metodológicamente importante, y también RAPPLEY, 2007), pero en su centro está el estudio de los métodos cotidianos por los que las personas logran una interacción social exitosa. Una gran área de interés ha sido el lenguaje natural y la conversación (en contraposición a la gramática formal), por ejemplo, de qué maneras las personas juzgan cómo turnarse en una conversación o “reparar” una conversación que se ha torcido por alguna razón. Sin embargo, hay algunos ejemplos de enfoques etnometodológicos para los materiales visuales y usos etnometodológicos de ellos.

Al final de su corto pero incisivo informe sobre el análisis visual, BALL y SMITH debaten brevemente los enfoques etnometodológicos para el análisis visual (1992, págs. 61-67). Toman como ejemplo varios estudios de práctica de una ciencia, particularmente la astronomía, para demostrar que los físicos utilizan imágenes para crear los fenómenos que estudian, mientras que, al mismo tiempo,

consideran —desde su punto de vista positivista— que los fenómenos que estudian (en este caso, los púlsares) están “ahí fuera” independientemente de su estudio. El propósito de los estudios etnometodológicos citados no es relativizar la ciencia de laboratorio (aunque posiblemente sea éste un resultado), sino simplemente demostrar uno de los principios centrales de la disciplina: que la experiencia del mundo constituye conocimiento de ese mundo mediante un proceso iterativo. Por un proceso de observación cuidadosa, los etnometodólogos descubren las prácticas cotidianas rutinarias —métodos— por las cuales las personas ordenan su vida, en este caso, su vida profesional. Siendo rigurosos, los estudios citados por BALL y SMITH no son trabajos etnometodológicos de sistemas visuales, sino más bien estudios de la práctica del trabajo, parte de la cual implica que los observados, más que los investigadores, utilicen imágenes.

Sin embargo, algunos estudios etnometodológicos adoptan un enfoque más obviamente visual. Por ejemplo, HEATH y HINDMARSH (2002) describen cómo han utilizado el vídeo para grabar interacciones médico/paciente que se analizan después usando una forma ampliada de análisis de conversación que presta atención a las miradas y a los gestos, lo mismo que al habla [9](#) El vídeo se ha utilizado también como método de captura de datos para temas etnometodológicos clásicos como el modo en que las personas eligen los asientos en un tren o cruzan la calle en intersecciones peatonales concurridas (ten HAVE, 2004, pág. 158). Sin embargo, puede haber diferencias en la orientación inicial incluso en este punto. Por ejemplo, HEATH y HINDMARSH, colocaron su cámara para que captara lo más posible dentro del encuadre: la situaron de modo que observara el rostro y el cuerpo del médico y los pacientes, y utilizaron una lente gran angular. Por consiguiente, la posición de la cámara es la del observador, añadida a la interacción social que se está observando. Sin embargo, ten HAVE da el ejemplo de un cambio metodológico que una de sus estudiantes inició autónomamente, cambiando la cámara desde el punto de vista de un observador al punto de vista de un participante. La estudiante, replicando un estudio famoso anterior de un cruce peatonal, filmó inicialmente desde una posición estratégica

elevada, donde podía ver a todas las personas por igual. Pero, como Livingston —el autor del estudio original— señalaba, ninguno de los peatones podía ver desde ese punto de vista y, por consiguiente, no podía emplear ese “conocimiento” para abrirse paso entre la gente. Por consiguiente, la estudiante colocó la cámara en una bolsa sobre su hombro y filmó de nuevo, esta vez como participante en la multitud, y trató de obtener un “conocimiento” visual experiencial de la acción (ten HAVE, 2004, pág. 159).

GOODWIN apunta que “durante los pasados treinta años, tanto el análisis de conversación como la etnometodología han proporcionado un análisis extenso de cómo la visión humana se construye socialmente”, pero luego prosigue advirtiendo que muchos de esos estudios, en realidad, “no son análisis de las representaciones o la visión *per se* sino, en su lugar, del papel que los fenómenos visuales desempeñan en la producción de una acción significativa” (2001, pág. 157). Por supuesto, se podría hacer una versión de la misma afirmación para la mayor parte de las estrategias analíticas descritas hasta ahora en este capítulo, si no para todas; como se afirmó en el Capítulo 1, la meta de la investigación social es aprender sobre la sociedad y los métodos visuales son un ruta para esa meta, no un fin en sí mismos. Sin embargo, muchas de las estrategias analíticas mencionadas hasta ahora implican algún tipo de examen de la ontología de la imagen misma, mientras que a algunos estudios etnometodológicos eso no parece preocuparles. No obstante, GOODWIN proporciona ejemplos de estudios en los que se reconoce que los poderes de representación de la imagen o el objeto de visión son fluidos, dependiendo de lo que él denomina los “campos semióticos” múltiples dentro de los cuales se sitúa y encuentra (2001, pág. 164); también reconoce la importancia potencial del estatus material o las propiedades de un objeto visual, un punto que trato más adelante (véase RAPLEY, 2007, para más detalles).

Reflexividad y otros enfoques experienciales

He mencionado antes que la estudiante de ten HAVE trataba de entender la conducta de una multitud de peatones en un cruce de

tráfico experimentando ella misma la multitud (y grabando en vídeo su paso entre la gente). En años recientes, mi propia disciplina de la antropología social ha puesto énfasis particularmente en la idea de los modos de comprensión subjetiva y experiencial de la acción social, algo que realmente sólo es posible investigar en contextos de campo (debatidos en el siguiente capítulo). Sin embargo, es posible introducir la idea en este momento, y particularmente la noción central de reflexividad.

El término se utiliza para indicar la conciencia del investigador de sí mismo, de la realización de su investigación y de la respuesta a su presencia; es decir, el investigador reconoce y evalúa sus propias acciones así como las de otros¹⁰. Esto ha llegado a ser una práctica metodológica clave en algunos trabajos antropológicos recientes, incluido el análisis antropológico visual. Como PINK señala, no es simplemente una cuestión de advertir y eliminar sesgo (2001, pág. 19) para que la objetividad positivista se pueda restablecer. Por el contrario, el enfoque reflexivo se basa en un desarrollo teórico en la antropología y otras disciplinas que crean representación etnográfica (escrita).

A mitad de la década de 1980, lo que se ha venido a conocer como “la crisis de la representación”¹¹ hizo que los antropólogos examinaran los modos por los que la autoridad de una explicación etnográfica se creaba y mantenía, dado que las estrategias utilizadas en otras áreas de la investigación social —por ejemplo, las encuestas que generan datos estadísticos en sociología o las transcripciones extensas de conversaciones en el análisis de conversación— se usaban poco. Se utilizaron herramientas derivadas de la crítica literaria para mostrar cómo ciertos recursos estilísticos o modelos literarios creaban el aspecto de autoridad en que descansaban los primeros escritos etnográficos: la etnografía, como Edmund LEACH (1989) declaró hacia el final de su vida, es ficción. Por supuesto, por “ficción” se hace referencia a la idea de que las etnografías escritas —los problemas particulares asociados con las etnografías filmadas se debatirán en el siguiente capítulo— son relatos contruidos, con autores, no descripciones transparentes y objetivas de las vidas de

otros.

La respuesta más nihilista a la “crisis” fue declarar que la antropología estaba acabada, ya que sus prácticas centrales —el trabajo de campo de observación participante a largo plazo y el escrito etnográfico— se veían ahora fatalmente comprometidas. Soluciones bastante más positivas incluyeron la propuesta de que los antropólogos debían publicar sus notas de campo y cualquier otro documento asociado junto con sus etnografías, una idea que sería poco probable que interesara a los editores, pero que se retomará en el Capítulo 5.

Otra idea, relacionada en muchos aspectos, era la de reflexividad. El lector tendría más ocasión de ubicar el texto, de comprender el punto de vista o pers

pectiva del etnógrafo, si el autor se examinara a sí mismo y se diera cuenta de cómo otros responden a él no sólo como persona individual, sino dentro del contexto de raza, clase, género, etc., y comunicara esos modos de comprensión al lector. PINK (2001) proporciona varios ejemplos específicamente antropológicos de esto en su libro sobre métodos visuales, como hace CHAPLIN (1994) con respecto a la sociología. De hecho, no es necesario que esta reflexividad se asocie con las lejanas costas del océano postmodernista. Como RUBY señaló en un artículo publicado originalmente en 1980, una descripción clara de los procesos metodológicos implicados es un elemento de rutina en los artículos científicos académicos (cuántos gramos de qué elemento químico se mezclan, a qué temperatura se calentó la mezcla, etc.) y un enfoque reflexivo en las ciencias humanas es simplemente un enfoque que reconoce al investigador mismo como una “herramienta” por la cual la investigación se realiza (RUBY, 2000, cap. 6).

Hay varias otras perspectivas y estrategias analíticas que invocan la subjetividad o desarrollan y extienden de otras maneras el principio de reflexividad en la investigación visual: la fenomenología (véase STOLLER, 1989, sobre aprender a “ver” en Nigeria), la investigación-acción (una variante de la teoría fundamentada), basarse en la formación propia anterior y en la destreza de uno en un campo de las bellas artes (véase RAMOS, 2004, sobre la producción de cuadros

para una exposición en un instituto de investigación etíope), el psicoanálisis y el trabajo basado en la imaginación (véase DIEM-WILLE, 2001; EDGAR, 2004), pero todos descansan en la investigación empírica y la interacción con los sujetos de investigación y, por tanto, son objeto de atención en el capítulo siguiente. En cambio, la próxima sección considera brevemente no tanto una perspectiva analítica, sino la consecuencia de una observación: las representaciones visuales son a menudo artefactos materiales.

Materialidad de la imagen

Antes de concluir este capítulo y pasar a las prácticas de trabajo de campo deseo introducir una idea final. Siendo rigurosos, la materialidad es una propiedad de los objetos visuales que se puede estudiar, más que un enfoque analítico o metodológico como tal. Sin embargo, si se presta consideración a las propiedades materiales de las cosas visuales antes de embarcarse en su estudio en el campo (o de pensar en ellas en la oficina), es posible que la forma del estudio se altere.

He dado ya un breve ejemplo a partir del trabajo de LISTER y WELLS (2001) de cómo el contexto en el que una imagen se ve podría alterar las comprensiones de cómo se “lee”. Aunque esto se vincula a menudo analíticamente a las posibilidades que la “reproducibilidad” ofrece (EVANS y HALL, 1999, pág. 3), se puede vincular también a las propiedades materiales de la reproducción.

De modo similar a la distinción entre narrativas externas e internas en la lectura de imágenes, es importante para el investigador social distinguir entre la *forma* y el *contenido* de una imagen visual. Aunque vinculados, la forma y el contenido son separables al menos analíticamente y a menudo es útil considerar hasta qué punto la forma dicta o media el contenido. En todos los casos de producción y reproducción mecánicas de imagen, tal como el vídeo y la fotografía fija o en movimiento, así como en muchos casos no mecánicos, las características materiales de la forma sirven para moldear o incluso limitar el contenido posible. A la inversa, mediante la pintura u otros medios no mecánicos es posible representar las cosas que se pueden

ver a simple vista y también las que no (pero véase LATOUR, 1988, sobre el auge del racionalismo científico y la dificultad consiguiente de representar el “cielo” en la pintura religiosa).

Por supuesto, la relación entre forma y contenido no es fija y se debe prestar atención a la medida en que se tiene privilegio —si es que se tiene alguno— sobre el otro en cualquier contexto social particular. La atención prestada a la materialidad de la imagen visual y a la materialidad de su contexto puede servir para iluminar la textura distintiva de las relaciones sociales en las que realiza su trabajo. Por ejemplo, los anuncios de cigarrillos en las vallas publicitarias, hasta que se prohibieron por completo, no se podían exponer en la proximidad de los colegios, mientras que la presencia o ausencia de imágenes fotográficas y otros elementos visuales no textuales puede servir para distinguir un periódico de otro (KRESS y VAN LEEUWEN contrastan muy bien la portada de *The Sun*, un periódico sensacionalista británico, con la del *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, un periódico alemán serio: 1996, págs. 28-29).

Materialidad y “The Cornfield” [El campo de trigo]

Algunos investigadores han utilizado la distinción de forma frente a contenido para poner en tela de juicio el “significado” adscrito a una imagen visual. Por ejemplo, CHAPLIN (1998) escribe sobre una exposición en la National Gallery de Londres, que se centró en un solo cuadro, *El campo de trigo* (1826), de John Constable. Previamente a la exposición, el organizador y el equipo del museo utilizaron anuncios en un periódico local y cerca del propio cuadro en el museo para encontrar a miembros del público que tuvieran reproducciones del cuadro en su casa. Algunas de estas reproducciones pasaron después a formar parte de la exposición, junto con una cinta de vídeo en la que varias personas describían lo que el cuadro (o su reproducción) significaba para ellos (CHAPLIN, 1998, págs. 303-304). Las reproducciones seleccionadas estaban en diversos medios pero eran típicamente objetos utilitarios decorados con una reproducción de parte o todo el cuadro: paños de cocina, platos, pantallas de chimenea, dedales, relojes, papel de empapelar.

Uno de los hallazgos de CHAPLIN fue que algunas de las cuarenta y cinco personas que respondieron al anuncio del periódico “desconocían la existencia del cuadro original y nunca habían oído hablar de John Constable” (CHAPLIN, 1998, pág. 303). Los objetos domésticos, incluso si no se usan para su propósito funcional sino que se exponen como adorno (como sin duda ocurría con los platos decorados y los dedales), eran parte de una colección de elementos materiales dentro de la casa que transmitían significado en conversación mutua, y con sus propietarios y sus visitantes. Asociaciones vagas pero confortantes de un pasado rural dorado, de ocio y días en el campo, de inocencia infantil, desencadenadas por el contenido reproducido del cuadro original conocido o sin identificar se combinan con los imperativos de clase y estatus para mantener un hogar bonito, ordenado y decorado desencadenados por la forma material, la existencia y la exposición de los objetos decorados. El consumo de bienes materiales y su contenido decorativo es lo que parece dar significado a estos artefactos visuales, no meramente su asociación con lo que Alfred GELL ha llamado “el culto al arte” (GELL, 1992 pág. 42; véase también GELL, 1998, págs. 62-64, 97).

En este ejemplo, las formas materiales de la reproducción de Constable ponen a sus propietarios en una relación particular con el mundo del arte (BECKER, 1982) que da significado al cuadro, incluso si este lugar es bastante periférico antes de la exposición de 1996. Sin embargo, CHAPLIN no analiza cuál es la relación que estas imágenes visuales mantienen con otras imágenes visuales en sus casas, ni como median o representan las relaciones entre sus propietarios y otros en su medio social más inmediato (véase RAPLEY, 2007, sobre análisis de discurso).

Exposición fotográfica

David MORLEY se ocupa del lugar de los objetos en el hogar. Este autor cita varios estudios para mostrar que los equipos de televisión domésticos actúan frecuentemente como un medio doble para la exposición de imágenes visuales, ya que hay una tendencia común a colocar una variedad de objetos físicos encima del equipo,

especialmente fotografías, recibiendo así el espectador, por así decir, dos imágenes por el precio de una (MORLEY, 1995, pág. 182 y sgtes.). En Europa y EE.UU., las fotografías que se exhiben encima de los equipos de televisión son normalmente fotografías familiares, muy a menudo retratos de estudio o al menos fotografías cuyos personajes han posado, que representan acontecimientos importantes del ciclo vital, en contraposición a las instantáneas de vacaciones, que tienden a guardarse en álbumes para verlas de vez en cuando de forma más íntima. En estas imágenes, en general, la forma es secundaria al contenido y, hasta cierto punto, la superficie superior del televisor actúa como un tipo de mueble para la exposición de imágenes significativas de la familia y otros objetos, como adornos de porcelana y recuerdos de vacaciones, actuando la superficie delimitada y análoga a un entrepañó como un espacio más adecuado que una estantería u otro tipo de mueble que esté ya diseñado para colocar objetos, como una mesa o un aparador. La repisa de la chimenea, en los hogares que la tienen, puede servir a una función similar de hornacina. Sin embargo, si es una hornacina, no se concede especial importancia por lo general a las imágenes de los fallecidos, en acusado contraste con las exposiciones fotográficas en otros lugares.

En la India, lejos de los centros metropolitanos, las fotografías familiares rara vez se exponen encima del aparato de televisión. De forma más particular, las fotografías de los vivos rara vez están a la vista en cualquier contexto, sino que generalmente se mantienen guardadas en álbumes (el omnipresente álbum de laboda) o metidas en sus sobres en cajones o cajas. Sin embargo, las fotografías de los fallecidos están expuestas con frecuencia. Normalmente, son imágenes hechas en vida, realizadas algunas veces explícitamente en la madurez o en la vejez con el objetivo de utilizarlas después como imágenes conmemorativas. PINNEY cita ejemplos de la existencia de fotografías de boda u otras fotografías adaptadas para la representación conmemorativa cuando no existen otras imágenes; cita también casos de fotografías *post mortem* tomadas por la familia o profesionales de estudio y utilizadas como base de una imagen conmemorativa retocada (PINNEY, 1997, págs. 139, 205).

En la mayoría de estos casos, la materialidad de la imagen es

notoria, en algunas ocasiones bastante literalmente. En hogares urbanos relativamente ricos que he visitado en la India occidental, donde el acceso a retratos fotográficos de estudio ha sido posible durante las últimas décadas, una práctica habitual es ampliar la fotografía de estudio de la persona fallecida tomada en su mejor edad, hacer algunas veces que la colorean a mano, y enmarcarla después y colgarla en un sitio prominente en la pared. En los hogares hindúes es común colgar una guirnalda de flores frescas o artificiales rodeando el marco de la imagen en el aniversario de la muerte de la persona. Se puede quemar incienso delante de tales fotografías, y salpicar la frente de la persona representada con bermellón o pasta de sándalo. Es posible encontrar también imágenes fotográficas de los muertos, mezcladas con representaciones fotográficas y artísticas de lugares sagrados y personas lejos del entorno doméstico, por ejemplo, en los salones de reunión de grupos religiosos y comunidades de casta (donde los muertos eran líderes religiosos o comunitarios reverenciados). En casos como éstos, el contenido de las imágenes es obviamente importante, pero también lo es la forma material en torno a la cual, y sobre la cual, los actos sociales se realizan. En el contexto doméstico hay poco o ningún espacio cultural para una “mera” fotografía de un miembro vivo de la familia.

Objeto, análisis y método

Aunque no es estrictamente una estrategia analítica, la consideración dada a las propiedades materiales de las imágenes — incluido el simple hecho de su existencia material— puede ayudar a basar muchas de las estrategias analíticas debatidas en este capítulo en un contexto empírico. Por supuesto, hay muchas otras posiciones y estrategias que pueden haber sido inspiradas, y lo han sido de hecho, por el análisis visual en la investigación sociológica. Sin embargo, el objetivo de este capítulo ha sido dar una indicación de algunas de las posiciones más comunes respecto al análisis de las imágenes preexistentes. En el capítulo siguiente vuelvo al foco principal de este libro, los métodos de investigación visual en el campo, que implican tanto la creación como el análisis de imágenes.

Pero antes de llegar a eso, podría requerirse una evaluación de los modos de análisis debatidos: ¿Cómo debería el investigador social elegir entre ellos? ¿Es posible identificar estrategias de investigación particulares —desde el mismo inicio de un proyecto hasta su terminación y divulgación, pasando por su realización— que sean de alguna manera “mejores” o “peores” que otras?¹² La respuesta breve es “no”, al menos no en términos absolutos. Ciertamente, desde mi propia perspectiva analítica, es difícil decir que alguna estrategia o modo de análisis particular sea fundamentalmente erróneo o correcto. A pesar de mi declaración al principio de este capítulo de que teoría y método están inextricablemente entrelazados, cómo tenga lugar exactamente este entrelazamiento es, al final, elección del investigador social y el requisito mínimo es simplemente de coherencia. Por tanto, el capítulo siguiente presenta una variedad de métodos adoptados por los investigadores sociales visuales, con poco debate explícito de la teoría que podría inspirar esos enfoques. En un espíritu de eclecticismo e investigación abierta, se anima al investigador a pensar por sí mismo, a considerar estos métodos y sus fundamentos epistemológicos y a pensar cuidadosamente en los que podría desear adoptar, y por qué.

⇒ *Puntos clave*

- La sociedad euro-norteamericana está saturada de imágenes visuales; un experimento mental interesante para un investigador es intentar imaginarse qué “apariencia” tendría su área de estudio elegida si se eliminaran todas las formas visuales. Esto ayudaría entonces a un investigador a identificar qué añaden las imágenes visuales, si es que añaden algo.
- Las imágenes, incluso las creadas por el investigador, deberían considerarse siempre en contexto, en particular, en los contextos de producción, consumo e intercambio. Aunque el proyecto particular de un investigador puede centrarse en detalle solamente en uno de ellos, debería considerar, sin

embargo, los otros.

- Aunque, por supuesto, se debe prestar atención muy estrecha al contenido de las imágenes, la forma material en la que se las encuentra tiene a menudo igual importancia. De nuevo, como experimento mental, a los investigadores les podría gustar imaginar qué efecto podría causar en el análisis un cambio en la forma material de las imágenes que están estudiando; por ejemplo, ¿"funcionaría" mejor una secuencia de fotografías que una secuencia breve de vídeo?

Lecturas adicionales

El libro de Gillian ROSE proporciona una introducción muy clara para las formas de análisis visual no basadas en el campo, como hace la primera mitad del volumen de EMMISON y SMITH. Ambos son libros de texto que contienen ejercicios. Victoria ALEXANDER proporciona una panorámica más concisa en un volumen que contiene otros capítulos importantes sobre investigación cualitativa (no visual). Se citan con frecuencia las colecciones de ensayos de EVANS y HALL (1999) y MIRZOEFF (1999), desde una perspectiva amplia de estudios culturales, pero la revisión de SOUZA de ambos volúmenes resalta importantes diferencias entre los dos. GIBBS proporciona una panorámica del análisis de datos cualitativo, mientras que RAPLEY ofrece una panorámica del análisis de discurso y de conversación.

ALEXANDER, V. (2001) "Analysing visual materials", en N. GILBERT (ed.). *Researching Social life*. Londres. Sage, págs. 343-357.

De SOUZA, L. M. T. M. (2002) "Review of: Jessica Evans y Stuart Hall (eds.) *Visual Culture: The Reader*. Londres. Sage, 1999 y Nicholas MIRZOEFF (ed.), *The Visual Culture Reader*, Londres. Routledge, 1998. *Visual Communication*, 1: págs. 129-136.

EMMISON, M. y SMITH, P. (2000) *Researching the Visual: Images, Objects, Contexts and Interactions in Social and Culture Enquiry*, Londres. Sage.

GIBBS, G. (2007) *El análisis de datos cualitativos en Investigación Cualitativa*. Madrid. Morata (próxima aparición)

ROSE, G. (2001) *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Londres. Sage.

RAPLEY, T. (2007) *Análisis de conversaciones, discursos y documentos en Investigación Cualitativa*. Madrid. Morata (próxima aparición)

7 En rigor, HADDON estudiaba por supuesto las cosas –cestas, ollas o lo que fuera– más que las imágenes como tales. Para su *Evolution in Art*, examinó objetos en diversos museos, así como dibujos y fotografías realizados por otros. El punto

parece banal, pero es típico del carácter resbaladizo y de las elisiones que existen entre las cosas y las imágenes de las cosas en gran parte del análisis.

[8](#) La influencia teórica subyacente implicada parece ser una forma de funcionalismo durkheimiano; véase BESNARD (1994) para un ejemplo moderno, no visual y más explícitamente durkheimiano, y véase, por supuesto, *Suicide* de DURKHEIM (1951).

[9](#) HEATH y HINDMARSH proporcionan también un esbozo de un sistema de transcripción ampliado para anotar el material de vídeo.

[10](#) En un nivel más abstracto, GIDDENS (1991) usa el término para indicar el proceso constante de auto-examen y transformación que la modernidad demanda de los miembros de la sociedad. Esta macroperspectiva se puede entender aquí como un contexto para el análisis práctico más estrechamente metodológico del término.

[11](#) Los trabajos clave asociados normalmente con la identificación (o, algunos dirían, la creación) de esta “crisis” son: CLIFFORD y MARCUS (1986), MARCUS y FISCHER (1986), MARCUS y CUSHMAN (1982) y CLIFFORD (1988). A partir de estos trabajos, especialmente de varias colaboraciones del primer volumen, surgió a una velocidad vertiginosa un amplio conjunto de publicaciones.

[12](#) Con independencia de los presupuestos teóricos subyacentes, pienso que es posible analizarlas aplicaciones “buenas” o “malas” de un método o análisis; es decir, algunos proyectos están simplemente mal concebidos y mal realizados. Aunque los estándares por los que los proyectos se miden los establece en parte el paradigma teórico que los enmarca (por ejemplo, dentro de un paradigma cuantitativo positivista, es un defecto importante no distinguir entre un conjunto “aleatorio” de imágenes seleccionadas para investigar, digamos, la desigualdad de género en los anuncios, y otro “oportunistas”), creo que es posible identificar algunas debilidades universales que cualquier científico social, no importa cuáles sean sus convicciones teóricas, consideraría que comprometen el proyecto. Principal entre estas debilidades sería la elevación, normalmente implícita, de la opinión de un investigador (por ejemplo, sobre lo que “quiere decir” una fotografía) al nivel de “verdad” que es válida para todos los miembros de su sociedad y, de hecho, universalmente para toda la humanidad. Este tipo de defecto es más común de lo que se podría imaginar y se oculta a menudo por una prosa grandilocuente o supuestamente “difícil”.

4

Métodos visuales e investigación de campo

Contenido del capítulo

Métodos visuales en el campo

Obtención de datos a partir de fotografías y otros métodos que utilizan imágenes preexistentes

Obtención de datos a partir de fotografías

Obtención de datos a partir del cine

Crear imágenes

Proyectos colaborativos

Ética

Permisos y copyright

Objetivos del capítulo

Después de leer este capítulo, usted debería:

- conocer diversos métodos visuales empleados durante el trabajo de campo;
- comprender más sobre la agenda de la colaboración entre el investigador y los sujetos de investigación, y
- conocer las preocupaciones éticas típicas en la investigación visual.

Recuadro 4.1. Trabajo de campo y etnografía

Todas las disciplinas de las ciencias sociales tienen alguna tradición de trabajo de campo, de investigadores que salen del despacho y la biblioteca para recoger material empírico mediante la interacción directa con sujetos de investigación. Esto puede ir desde la salida relativamente breve y enfocada (por ejemplo, unas pocas mañanas pasadas observando las interacciones médico/paciente en una consulta) hasta la prolongada y amplia (dos años transcurridos viviendo con un grupo de vaqueros nómadas). Aunque cierto trabajo de campo, particularmente el orientado hacia la investigación cuantitativa, puede implicar la administración relativamente sencilla de cuestionarios y otros formularios, es más probable que los métodos visuales se empleen en interacciones de campo más complejas. Junto con las entrevistas y encuestas, la práctica metodológica de trabajo de campo más común es la etnografía. El uso del método etnográfico, originalmente dominio exclusivo de la antropología social, ha llegado a ser común en muchas disciplinas de la ciencia social, si no en todas, aunque la expresión designa cosas diferentes. En algunas formas de investigación, “etnografía” significa simplemente la observación del comportamiento natural de las personas en su propio medio, lejos del entorno artificial de un laboratorio u otro marco al que se haya invitado a los sujetos de investigación. Sin embargo, para muchos antropólogos sociales, significa mucho más que esto, implicando un compromiso con la vida de las personas que puede, en último término, durar toda la vida y que conlleva, por supuesto, encuentros y obligaciones sociales complejos en múltiples niveles.



Figura 4.1. Paul HENLEY y Georges Drion filmando un desfile para la fiesta de San Juan en Cuyagüa, Venezuela. La importancia del santo para la población negra de la costa caribeña de Venezuela se muestra con claridad mediante la exploración etnográfica visual (fotografía de Dominique Nedelka, cortesía de Paul HENLEY).

El trabajo de campo etnográfico tiende a ser integrador, buscando comprender todos los aspectos de la vida de las personas como un todo; incluso si el enfoque de un estudio está en un aspecto particular de la vida, por ejemplo, el comportamiento económico, ello se comprende dentro del contexto más amplio de las experiencias de su vida y su medio social. El trabajo de campo etnográfico tiende también a buscar una comprensión de lo que las personas hacen de hecho, frente a lo que dicen que hacen o lo que las “reglas” de la sociedad pueden decir que deberían hacer. Por último, el trabajo de campo etnográfico pretende investigar el conocimiento tácito: aquellas cosas que las personas saben, pero que no son conscientes de que lo saben. Por ejemplo, ¿cómo “saben” las personas en la Gran Bretaña contemporánea el modo de hacer una “buena” fotografía, es decir, una que sus iguales reconozcan como tal? El trabajo de campo etnográfico extenso a largo plazo proporciona al investigador social la oportunidad de emplear varios métodos diferentes en el curso de su investigación, desde las técnicas de entrevista formal —quizá para obtener lo que las personas dicen— hasta la observación y la grabación de vídeo, para ver lo que las personas hacen. En conjunto, los métodos visuales tienden a ser más exploratorios que otros y, por tanto, están de acuerdo con el espíritu indagatorio de la investigación etnográfica (véase también ANGROSINO, 2007).

Métodos visuales en el campo

Al reseñar el contenido de este libro al final del Capítulo 1, proporcioné los motivos para colocar el capítulo anterior, sobre análisis visual, antes de este capítulo sobre métodos de investigación visual. El fundamento racional era simplemente que un investigador, antes de embarcarse en la “recogida de datos”, tiene que tener una idea de lo que planea hacer después con ellos. Pero, además, hay otro aspecto. Muchas de las estrategias analíticas descritas en el capítulo anterior, especialmente las más formalistas, se refieren al análisis de imágenes preexistentes, no creadas por el investigador, como las imágenes publicitarias. En algunos casos, como el análisis

de ROBINSON (1976) de hombres con barba en fotografías impresas en *Illustrated London News*, la integridad de la investigación hubiera estado en grave compromiso si los directores de fotografía de la revista hubieran imaginado que esta investigación podría tener lugar, lo que hubiera sesgado su selección de fotografías para publicación. Por contraste, el enfoque de este capítulo está en los métodos y las justificaciones analíticas por los que los investigadores podrían crear imágenes en situaciones de campo de la “vida real

o hacer que los miembros de la sociedad reflexionaran sobre imágenes¹.

En sentido estricto, hay pocos métodos nuevos o particularmente distintivos de recogida de datos visuales, si es que hay alguno, y quizá sea más preciso hablar de añadir una dimensión visual a los métodos convencionales de recogida de datos o de acentuar los que ya están presentes. Por ejemplo, las técnicas de obtención de datos a partir del cine y de fotografías, que se analizan más adelante, son en realidad maneras de extender los métodos sociológicos estándar de entrevista. Aunque los métodos descritos pueden ampliar o, de hecho, alterar significativamente el curso de una entrevista convencional, son pertinentes muchas de las cuestiones analizadas en los volúmenes que componen la colección *Investigación Cualitativa* (por ej., KVALE, 2007; BARBOUR, 2007). Al mismo tiempo, se debe advertir que las imágenes visuales no son los únicos estímulos que se pueden introducir en una entrevista; por ejemplo, los etnógrafos de los museos pueden utilizar objetos en lugar de imágenes para provocar respuestas de los informantes.

Como se comentó en el capítulo anterior, es muy posible que la orientación analítica del investigador dicte la naturaleza de la investigación de campo realizada, si ésta existe. Una breve incursión para recoger datos para un análisis de contenido posterior puede requerir poco tiempo y poca o ninguna interacción con sujetos humanos; por ejemplo, fotografiar una muestra representativa de graffiti para un proyecto sobre espacio e identidad de los jóvenes urbanos. En otro caso, un proyecto sobre ver televisión y la construcción del género basado en un enfoque interpretativista de orientación reflexiva para la vida social, podría dedicar

comparativamente poco tiempo a ver realmente televisión y mucho a conversaciones informales sobre ver televisión en bares y cafeterías. Uno de los puntos fuertes de los métodos visuales en particular descansa en la naturaleza inevitablemente abierta de la investigación. Las imágenes, al resistirse a una sola interpretación, pueden dar lugar a una variedad de caminos distintos de investigación. En otro lugar, he analizado cómo un interés inicialmente casual en los diseños de los bordados indios me condujo, mediante entrevistas con informantes masculinos y femeninos, a nuevas ideas sobre estrategias de matrimonio, migración e ideologías de género, a pesar del hecho de que llevaba varios años hablando de estas cuestiones con esos informantes (BANKS, 2001, págs. 73-79). Vuelvo al carácter exploratorio y revelador de los métodos visuales al final del Capítulo 6.

Obtención de datos a partir de fotografías y otros métodos que utilizan imágenes preexistentes

Antes de pasar a los detalles de la obtención de datos a partir de fotografías y otros métodos, vale la pena poner de nuevo énfasis en que las imágenes encontradas en el campo² son objetos o se encuentran dentro de un contexto material. Como consecuencia, se puede decir que estos objetos tienen biografía (APPAURAI, 1986), en el sentido de que han estado envueltos antes en la vida de las personas, lo que puede resultar importante para el rol actual de estas personas en la sociedad cuando el investigador las encuentra³. Por ejemplo, utilizar fotografías de archivo para evocar recuerdos o inducir comentarios de informantes en el curso de una entrevista implica una apreciación de tres inserciones o marcos sociales al menos.

En primer lugar, está el contexto de la producción original. Quizá un fotógrafo visitó una pequeña comunidad rural en los primeros años de este siglo y tomó varias imágenes. Podría haber sido un viajero de clase media de la metrópoli de vacaciones utilizando su cámara nueva para recoger vistas pintorescas e imágenes de aldeanos peculiares, un funcionario gubernamental documentando la aldea y su

entorno para posibles propósitos futuros de estrategia y planificación militares o un fotógrafo profesional itinerante con un estudio móvil con la esperanza de obtener algunos retratos de los vecinos de la localidad y vendérselos. Luego está el contexto de la historia posterior de las fotografías. Quizá las fotografías o los negativos permanecieron juntos en un baúl en un ático o en un cajón en una tienda —con o sin etiquetas de identificación— para ser vendidos finalmente en una subasta, donados a una biblioteca de imágenes o archivo, o divididos entre los miembros de la familia, hasta que, en algún momento, ellas o sus copias llegaron a las manos del investigador social. Estos dos marcos sirven para editar el corpus de fotografías. En primer lugar, las fotografías originales representan una parte finita de la infinidad de todas las fotografías posibles que se podrían haber tomado en esa ocasión e incluso esa parte finita es probablemente sólo un subconjunto de todas las fotografías realizadas que no salieron o que se dañaron al procesarlas y fueron descartadas. En segundo lugar, una colección de fotografías puede haberse dividido en su historia posterior para la venta; un archivo puede haber aceptado sólo la parte que consideraba pertinente a su política de adquisiciones, o todas las fotografías de una notoria oveja negra pueden haber sido destruidas posteriormente por la familia. Así, cuando se considera el tercer marco —el contexto en el que el investigador social utiliza las fotografías en el curso de una entrevista— las inserciones previas de las imágenes influyen en lo que sucede luego, la mano enigmática de todas las inserciones sociales previas se cierne sobre la actual.

Ver la televisión

Aunque no tiene que serlo, quizá la forma más “pasiva de investigación de campo visual implica observar a personas viendo la televisión y entrevistarlas luego sobre ello: la obtención de datos a partir del cine (o la televisión). Es pasiva en dos sentidos: en primer lugar, el investigador tiene poco control sobre las imágenes que se están viendo, si es que tiene alguno; en segundo lugar, la investigación puede consistir en algunos casos en poco más que

observación, aunque normalmente se combina con alguna forma de interrogatorio. Aunque la producción televisiva puede ser ella misma objeto de estudio (el enfoque de los planteamientos de los estudios de medios), me preocupan fundamentalmente en esta sección las estrategias de investigación que incluyen el consumo de programas de televisión como un aspecto de un proyecto más amplio de investigación social y no como un fin en sí mismo.

Este enfoque implica considerar el contexto dentro del cual se consume televisión. Por ejemplo, James LULL defiende un enfoque que él describe como “etnográfico”, queriendo decir con ello que los investigadores deben pasar entre tres y cinco días viviendo con una familia en su domicilio y tomar notas sobre la elección del programa de televisión, las conversaciones sobre los programas que hay, el grado en el que la televisión se ve realmente en contraposición a que proporcione ruido de fondo para otras actividades, etc. (LULL, 1990, págs. 174 y sigtes.). Para un proyecto, LULL envió durante dos días a estudiantes no graduados adiestrados a ochenta y cinco hogares en una ciudad del sur de California para que realizaran esta clase de observación “etnográfica”, seguida por una sesión de entrevista estructurada el tercer día para investigar los usos sociales de la televisión, como el de constituir un sustituto para la educación o ayudar en la resolución de problemas (1990, págs. 51-60). LULL defiende esta clase de enfoque por varias razones, de las cuales no es la menor el hecho de que los dos días de observación facilitaron un grado mucho más alto de confianza y cooperación de los sujetos de la investigación de lo que sería si los investigadores hubieran llevado a cabo una “venta en frío con un cuestionario. LULL advierte, igual que muchos otros investigadores sociales, que conseguir el acceso al núcleo de una familia euro-norteamericana durante un período prolongado no es una cuestión simple, cualquiera que sea la naturaleza de la investigación, pues la tasa de rechazo es alta. Por esta razón, es poco probable que tenga éxito la construcción de una muestra aleatoria o estratificada viable a partir de una lista de votantes, el censo electoral o la guía de teléfonos. Como otros, LULL propugna aproximarse a organizaciones de vecinos, establecer un lazo de confianza con ellas (lo que puede implicar que la investigación

reciba el visto bueno y posiblemente se modifique) y contactar luego con sus miembros con la aprobación y el apoyo de la organización (1990, pág. 175).

LULL analiza también brevemente lo que se podría denominar técnicas de investigación de vigilancia remota: instalar cámaras y micrófonos en los hogares (con el conocimiento y consentimiento de las familias implicadas) para registrar hasta el último detalle de la práctica de ver la televisión (1990, págs. 164, 177). Estudios sociológicos y psicológicos como éste han revelado lo que la mayoría de nosotros sabemos ya a partir de nuestra propia experiencia: que la mayoría de los euro-norteamericanos pasan mucho tiempo sin ver la televisión cuando está encendida. Peter Collett, un psicólogo que empleó cámaras de decodificación de señal digital para la observación, demostró de hecho que los que pasan más tiempo físicamente delante del aparato de televisión dedican realmente menos tiempo a mirar la pantalla (citado en LULL, 199, pág. 164; véase también ROOT, 1986, págs. 25-26). Prosiguiendo esto, MORLEY ha indicado que la televisión se debería considerar primordialmente como un medio audio con imágenes. MORLEY cita su propio trabajo y además el de otros para confirmar que una pregunta aparentemente simple de un investigador —“¿Qué le gusta ver de la televisión? — no tiene una respuesta simple. “¿Quiere usted decir sentarse a verla? respondió una mujer de la muestra del propio MORLEY. “Sentarse a verla para esta mujer y —uno supone— para muchas otras mujeres era una ocasión infrecuente. Era más habitual que ella *escuchara* la televisión desde la cocina, entrando sólo en la sala donde estaba el aparato para echar una mirada ocasional a la pantalla (MORLEY, 1995, pág. 174).

El trabajo de MORLEY y LULL, aunque considera el contexto más amplio de la práctica de ver televisión, se ocupa todavía fundamentalmente, al menos en estos ejemplos citados, de la televisión misma, más que de la vida social más general de la cual ver televisión es sólo una parte. Un antropólogo, en particular, tendría dificultad con el enfoque “etnográfico de LULL. Típicamente, realizaría indagaciones etnográficas de amplio espectro en una ciudad o pueblo en el curso de muchos meses, período durante el cual podría decidir

pasar algún tiempo observando la práctica de ver televisión. Esta observación podría ser no estructurada, tomando el antropólogo simplemente notas cuando sus visitas a un hogar coincidieran con que se viera la televisión y mejorando los resultados después, o podría adoptar un método estándar de muestreo, visitando una muestra aleatoria

o estratificada de hogares en la comunidad en momentos establecidos durante un período de un mes o más. En todo caso, la confianza y familiaridad de la que LULL habla se habría establecido ya mediante la residencia continuada en la comunidad y las técnicas normales de observación participante, y no estaría vinculada específicamente al estudio de la práctica de ver televisión.

Ver televisión en Egipto. Un enfoque de esta índole se ejemplifica en el estudio antropológico de ABU-LUGHOD del consumo de televisión en Egipto o, más bien, en el estudio de ABU-LUGHOD de la modernidad en Egipto, una parte del cual se ocupaba de la televisión (1995). La autora examina tanto el contenido de una serie popular de televisión, *Hilmiyya Nights*, como la respuesta del observador a ella. Emitida durante cinco años desde finales de la década de 1980, el serial seguía con atención las relaciones entre dos hombres ricos y sus familias del barrio de Hilmiyya de El Cairo durante el curso de medio siglo. Sus productores, sin embargo, no pretendían que fuera una telenovela (en la que la narración la dirigen normalmente las relaciones interpersonales de los personajes), sino que fuera didáctica, utilizando la historia de la vida de los personajes para informar a los telespectadores sobre la historia política de Egipto posterior a la Segunda Guerra Mundial y promover un ideal de unidad nacional (1995, pág. 196). Sin embargo, ésta no es necesariamente la manera en que los informantes de ABU-LUGHOD la entendían. Aunque la autora entrevistó a los autores del programa y a otras personas en la industria de la televisión egipcia para hacerse una idea de las intenciones del serial, estaba llevando a cabo ya trabajo de campo en un pueblo cerca de Luxor en el Alto Egipto, a varios cientos de kilómetros de la capital, El Cairo. Además, entrevistó también a trabajadoras domésticas en El Cairo.

Su conclusión principal a partir de esta investigación es que la importancia social y política del serial era más una construcción de sus productores que una percepción de los telespectadores. Los productores, cultos y de clase media, habían construido para sí mismos una audiencia “con necesidad de ilustración y luego habían elaborado un producto —*Hilmiyya Nights*— para satisfacer esa “necesidad (1995, págs. 199-200). Tanto las trabajadoras domésticas de El Cairo como los campesinos del Alto Egipto disfrutaron mucho viendo el serial, pero no parecían conmovidos por sus mensajes políticos y sociales de independencia, autonomía política y anti-consumismo, recibiendo los como los recibían inmersos en una corriente de otros mensajes de telenovelas estadounidenses, programas de tertulia locales y anuncios de zapatillas de deporte (1995, pág. 206-207). ABULUGHOD afirma que la experiencia de la televisión de los telespectadores estaba compartimentada y carecía de cualquier conexión necesaria con su experiencia de la vida, y que *Hilmiyya Nights* era sólo un elemento en ese compartimento. Incluso el propósito confesado del serial, introducir a las clases trabajadoras urbanas y al campesinado rural en una forma de modernidad de elevados sentimientos, devolviéndoles el conocimiento de su propia historia natural, era demasiado limitado y llegaba demasiado tarde. Como ABU-LUGHOD comenta irónicamente, los telespectadores ya conocían bien la modernidad: “la forma de modernidad más común en el mundo post-colonial: la modernidad de la pobreza, los deseos de consumo, el subempleo, la mala salud y el nacionalismo religioso (1995, pág. 207).

La lección principal que debe extraer del estudio de ABU-LUGHOD el investigador social que esté considerando una investigación sobre televisión es sorprendentemente refrescante: quizá la televisión no sea tan importante socialmente como sus productores querían hacernos creer. La televisión —tal vez el más ensimismado y engreído de los medios de comunicación de masas— construye constantemente a sus propios espectadores y ejerce su capacidad de actuar dentro de una sala de espejos, cambiando su producción para satisfacer las necesidades de esos espectadores contruidos, encargando investigaciones adicionales para evaluar el

éxito de esos cambios en los objetos contruidos. Es posible que los investigadores sociales necesiten tener especial cuidado al entrar en este círculo hechizado para estar seguros de que han establecido sus propios parámetros de investigación en lugar de haber aceptado sin crítica los establecidos antes de ellos. Una salida es adoptar las propuestas del capítulo anterior y prestar atención a la materialidad de la cultura visual, en este caso, la ubicación material y social del aparato de televisión y sus productos. Una consecuencia de esto es el alejamiento del análisis de los modelos de comunicación anteriores de ver televisión. Aunque la escuela de análisis de la “respuesta del lector o centrada en la audiencia que se desarrolló en las décadas de 1970 y 1980 des-centró la idea de que el productor de medios de comunicación actuaba como agente único (véase MORLEY, 1996, para una panorámica buena y reciente; véase también BANKS, 1996, pág. 118-124) y los espectadores como simples sujetos pasivos de la acción del productor, incluso concederles la capacidad de actuar en la interpretación de los mensajes de los medios de acuerdo con su clase, género o procedencia étnica se basaba no obstante en una premisa de mensajes que se enviaban, se recibían y se interpretaban.

Una ventaja del enfoque de ABU-LUGHOD es que, como la televisión no era el foco principal de su investigación, no estaba sometida a la presión metodológica de confirmar su importancia en la vida diaria. Parece banal, pero quizá necesario, señalar que cualquier investigación sociológica que tome la televisión como su objeto principal de estudio está obligada casi a acabar justificándose a sí misma confirmando que la televisión tiene efectivamente suma importancia. ABU-LUGHOD, sin las restricciones impuestas por esa agenda, podía concluir libremente que *Hilmiyya Nights*, aunque de indudable popularidad, no era precisamente un factor clave en la introducción de los campesinos egipcios a la modernidad.

Hacer televisión

Aunque el estudio de la programación de televisión, sea de manera aislada o en un contexto social más amplio, es un puntal de la investigación de los estudios de los medios de comunicación, hay

sorprendentemente pocos estudios empíricos de la producción de televisión (o cine). Una razón para esto podría ser que pocos espectadores ordinarios saben mucho sobre los procesos tecnológicos y sociales implicados y que, por tanto, estos procesos no afectan a su “lectura de la televisión. En consecuencia, gran parte de la investigación social sobre televisión se ha concentrado en el consumo, tratando ocasionalmente a los espectadores como receptores pasivos llenos de mensajes más o menos saludables, pero más recientemente viéndolos como sujetos activos comprometidos en la construcción de significado (pero véase MORLEY, 1992, págs. 26-39, para algunas salvedades).

MORLEY señala que existen, en efecto, conexiones entre la producción y el consumo, y afirma que su evaluación de la televisión como radio-con-imágenes es compartida por los propios productores de televisión. Cuando se introdujo en primer lugar para el consumo de masas en Estados Unidos en la década de 1950, quienes la realizaban pretendían que fuera una forma de cine doméstico, exigiendo la atención visual completa de los espectadores. Por desgracia, se advirtió también que las mujeres, aunque eran las consumidoras primordiales en los hogares, no tenían tiempo para ver la televisión de manera atenta y continuada durante la jornada llena de tareas domésticas y, por tanto, desconectarían el aparato, perdiéndose las cruciales interrupciones publicitarias.

La solución que surgió gradualmente para este problema... fue el rediseño de la programación de televisión, no a partir del modelo de “cine privado”, que requería una atención visual estrecha, sino a partir del modelo de la radio: la televisión como “radio-con-imágenes”, donde la narración la lleva sobre todo la banda sonora y el material visual desempeña un papel subordinado, “ilustrativo”.

(MORLEY, 1995, pág. 177.)

Las ajetreadas amas de casa podían ahora mantener encendida constantemente la televisión mientras trabajaban, pasándose de cuando en cuando a ver las imágenes mientras seguían la banda sonora. Un aumento en el volumen al iniciarse la interrupción para los anuncios atraería su atención y las haría volver a la habitación. MIRZOEFF (1990) discrepa con esta línea, comenzando con el simple

hecho de que las unidades de control remoto del aparato de televisión tienen siempre un botón de silencio para cortar el sonido, pero nunca un botón de “sin imagen para cortar la imagen⁴. Aunque un modelo de radio-con-imágenes puede ser apropiado para algunas clases de programación, como las noticias y cuestiones de actualidad, otras clases de programación, como las telenovelas y el deporte, exigen — y reciben— atención visual y auditiva concentrada (1999, pág. 10).

Por tanto, se necesita investigación empírica para establecer cómo se realizan los programas de televisión y qué piensan los productores que están haciendo, y por qué. En una de las investigaciones más exhaustivas de cómo se hace televisión, el sociólogo de medios de comunicación Roger SILVERSTONE pasó la mayor parte de dos años con un equipo de producción de la BBC, siguiendo el curso de un programa científico, desde las reuniones de producción iniciales hasta la emisión final. SILVERSTONE publicó su informe como un diario extenso, si bien es un informe que, aunque está lleno de detalles, aporta poca indicación de sus métodos de investigación (SILVERSTONE, 1985). La implicación es que el estudio de la producción de televisión requería pocas destrezas especiales, si es que necesitaba alguna (aunque SILVERSTONE estuvo empleado una vez como investigador de la BBC y estaba familiarizado hasta cierto punto con los procesos). Es probable que esto sea de todo punto correcto; no hay nada misterioso en la producción de televisión y observar el proceso no debería plantear más problemas que observar los procesos sociales de los actores en cualquier organización. SILVERSTONE no pretende estar proporcionando un análisis visual y no hay énfasis obviamente visual en su informe. Lo que hace, sin embargo, es cimentar sociológica y empíricamente los problemas de la producción, como en su descripción de cómo el productor y el editor toman la decisión de utilizar subtítulos en contraposición a la voz superpuesta para traducir el diálogo en lengua extranjera.

¹ Muchos de los ejemplos descritos en este capítulo y el siguiente se han

tomado de mi libro anterior sobre métodos visuales (BANKS, 2001), aunque, a menudo, se han redactado de nuevo para ajustarse a este volumen.

[2](#) Por “el campo me refiero simplemente a cualquier contexto del mundo real en el que las personas se ocupan de sus asuntos diarios y en el que el investigador pretende insertarse durante un período más corto o más largo, por contraste con la biblioteca, el despacho o el laboratorio experimental.

[3](#) La antropóloga Janet HOSKINS (1998) considera la situación inversa, en que un debate sobre objetos puede ayudar a iluminar la biografía de las personas.

[4](#) Haciendo un paréntesis, algunos profesores de antropología tanto fílmica como visual plantean ocasionalmente un ejercicio de formación para los estudiantes en el que un botón de “sin imagen sería muy útil. Se pasa una secuencia de película sin sonido a una clase, seguida por una banda sonora sin imágenes que la acompañen. Se pide a los estudiantes que describan lo que comprenden: ¿En qué lugar del mundo estamos?, ¿Qué están haciendo los personajes? ¿Cómo podría la banda sonora ayudar a estructurar las imágenes? ¿Qué clase de imágenes podrían acompañar a estos sonidos? etc. Sin embargo, el objetivo de este ejercicio no es tanto realizar un experimento con los estudiantes, sino más bien utilizarlo como punto de partida para desarrollar su alfabetización visual, ayudándoles a hacer explícitas sus destrezas tácitas de lectura fílmica y a tomar conciencia de ellas (véase también MARTÍNEZ, 1990, pág. 46).

Obtención de datos a partir de fotografías

Los ejemplos en la sección anterior se referían a proyectos de investigación que trataban de extender el estudio de la televisión desde una mera “lectura por el investigador (mediante análisis de contenido, por ejemplo) hasta incluir la investigación sobre los productores y los consumidores. Los investigadores tenían poco o ningún control sobre las imágenes que sus sujetos de investigación veían y el proceso es, en ese sentido, bastante pasivo. El investigador puede ser más activo si selecciona las imágenes que se van a ver y, aunque esto se puede hacer con el cine y la televisión (véase a continuación), es mucho más sencillo utilizar fotografías.

La obtención de datos a partir de fotografías es un método sencillo de comprender, pero bastante más difícil de utilizar. Implica usar fotografías para promover comentarios, recuerdos y debate en el curso de una entrevista semi-estructurada. Ejemplos específicos de relaciones sociales o formas culturales representados en las fotografías se pueden convertir en la base para un análisis de abstracciones y generalidades más amplias; a la inversa, es posible dar nitidez y líneas más claras a recuerdos imprecisos, dando rienda suelta a una avalancha de detalles. Según John y Malcolm COLLIER (1986, págs. 105-107), un beneficio adicional es que la incomodidad que un entrevistado puede sentir porque el entrevistador lo ponga en un apuro y lo acribille a preguntas se puede reducir por la presencia de fotografías de las que hablar; no es preciso mantener contacto ocular directo, sino que entrevistado y entrevistador pueden dirigir ambos su atención a las fotografías como una especie de tercera parte neutral. Los silencios incómodos se pueden disimular como un examen conjunto de las fotografías y, en situaciones donde la diferencia de estatus entre entrevistador y entrevistado es grande (como entre un adulto y un niño) o donde el entrevistado siente que está involucrado en alguna clase de prueba, el contenido fotográfico proporciona siempre algo de lo que hablar. Pero aunque los principios básicos de la obtención de datos a partir de fotografías descansan en una lectura bastante transparente de la narrativa interna del contenido

fotográfico, los problemas de multivocalidad fotográfica y el complejo entrelazamiento de los objetos fotográficos en las relaciones sociales humanas significan que la obtención de datos a partir de fotografías (y su obtención del cine, que se utiliza de manera más infrecuente) no es siempre tan sencilla en la práctica.

En aras de la claridad, podemos examinar la variación en la práctica de la obtención de datos a partir de fotografías considerando las fuentes y tipos de fotografías utilizados, que van de los ejemplos en que el investigador social tiene poco control sobre la selección de las imágenes —habitualmente, aquellas que son ya propiedad de los sujetos de la investigación— a los ejemplos en que el investigador desempeña un papel más activo, incluido las fotografías que él hace con un propósito específico de investigación (se analizan proyectos más colaborativos en una sección posterior). En todos los casos, parece que el valor sociológico (frente al valor, pongamos, psicológico) de estos proyectos depende considerablemente de las imágenes que o bien son propiedad de los sujetos de investigación o bien están muy relacionadas de alguna manera con ellos, como las fotografías de sus antepasados depositadas en un museo o archivo. En estos dos ejemplos, las razones para que los sujetos deseen ver las fotografías y su comprensión de las intenciones del entrevistador al mostrárselas son relativamente simples, al menos en la superficie. Más problemáticos son los casos en que ni el sujeto ni el entrevistador tienen un vínculo particularmente obvio con las imágenes y en los que las intenciones del investigador pueden ser poco claras para los sujetos. Los casos más extremos de esto estarían tal vez en algunas clases de experimentos psicológicos de laboratorio donde se muestra a los sujetos una secuencia de imágenes —fotografías de rostros, manchas de tinta, ideogramas chinos— y se les pide que realicen elecciones simples sin decirles cuál es el propósito del experimento, o incluso se les engaña deliberadamente para minimizar el riesgo de que adivinen el resultado preferido del investigador.

Obtención de datos a partir de fotografías y

memoria

El uso de la obtención de datos a partir de fotografías en circunstancias controladas es relativamente infrecuente en las investigaciones sociológicas y antropológicas cualitativas. En efecto, el antropólogo y psicólogo francés Yannick GEFROY y el antropólogo italiano Paolo CHIOZZI describen haber dado accidentalmente con la técnica en el curso del trabajo de campo (GEFFROY, 1990; CHIOZZI, 1989). A principios de la década de 1970, GEFROY y un estudiante en la Universidad de Niza estaban realizando una investigación sobre las tradiciones populares que rodean a la fiesta conmemorativa del día de un santo en un pueblo en el sur de Francia. Ello implicaba entrevistar a los ancianos de la localidad, no sólo sobre cómo se había celebrado el festival décadas antes, sino sobre aspectos más generales de la vida del pueblo en aquella época. Aunque estas indagaciones sobre el pasado resultaron fructíferas en algunos aspectos, tanto GEFROY como sus informantes las encontraban a veces frustrantes: “Algunas descripciones de los acontecimientos podían ser difíciles de expresar. Durante las entrevistas, escuchábamos a menudo estas palabras: ‘Debería haber visto cómo...’. GEFROY describe cómo se produjo el momento decisivo un día en que una mujer mayor decidió que, en realidad, podían verlo:

Durante su entrevista... se levantó repentinamente diciendo: ‘Pero... espere un minuto’... Fue y abrió las puertas de un viejo armario alto del que sacó una gran caja de cartón llena de fotografías, viejas fotografías... Estas fotografías familiares, ayudando a su memoria a recordar acontecimientos y sus contextos, nos permitieron extraer más datos y hechos a partir de las emociones que ella estaba reviviendo.

(1990, pág. 374.)

En una situación similar, Paolo CHIOZZI se describe a sí mismo “abrumado por la información cuando comenzó a utilizar fotografías por primera vez en el curso de sus entrevistas (1989, pág. 45). A mediados de la década de 1980, CHIOZZI dirigía una investigación en la ciudad toscana de Prato, cuya población se había multiplicado por cuatro en las tres décadas anteriores como resultado de la migración procedente de otros lugares en Italia. De acuerdo con su informe, los

habitantes mayores de la ciudad parecían estar experimentando una sensación de “desintegración cultural a medida que trataban de aceptar los cambios sociales y económicos recientes, pero él encontraba difícil hacerse con información específica y relatos coherentes de cambio; no como resultado de una desconfianza por parte de sus informantes, pensaba él, sino simplemente a causa de una falta de compromiso con él y su proyecto. Un día durante el curso de su investigación, un anciano le dijo que la casa de su familia en la plaza del mercado de la ciudad la habían bombardeado en la Segunda Guerra Mundial. Por azar, CHIOZZI llevaba consigo el catálogo de una exposición fotográfica que se había celebrado en la ciudad y que describía la localidad y su área a inicios del siglo XX. Ojeando el catálogo, identificaron rápidamente la casa a partir de algunas vistas generales de la plaza del mercado. Pero el anciano informante no estaba viendo simplemente el hogar de su infancia, un lugar de significación nostálgica personal, estaba viendo un territorio —una parte específica de la gran plaza que albergaba una comunidad específica de vecinos— y describió con gran detalle las relaciones de parentesco entre los que vivían allí, las historias y el curso vital de familias particulares en el período que llevó hasta la guerra. CHIOZZI señala que, aunque el anciano extendió su relato al período de posguerra, sus recuerdos se hacían más vagos a medida que la ciudad crecía y el barrio comenzaba a romperse en pedazos: “Parecía que [él] se daba cuenta sólo entonces de lo grande que había sido la transformación producida en Prato durante su vida (CHIOZZI, 1989, págs. 45-46).

Obtención de datos mediante fotografías y etnia

En su uso de fotografías para la obtención de datos, tanto CHIOZZI como GEFROY estaban interesados en gran parte en la memoria social y, en consecuencia, utilizaron fotografías de los períodos en los que estaban interesados. Pero la obtención de datos mediante fotografías es igual de pertinente como técnica con la que investigar problemas contemporáneos. En el curso de una investigación con refugiados vietnamitas en California, Stephen GOLD encontró diversos

estereotipos relacionados con un límite étnico “interno entre las personas de etnia vietnamita y los chino-vietnamitas, habiendo sido estos últimos una minoría poderosa económicamente pero que despertaba antipatía en Vietnam (GOLD, 1991). GOLD cita algunos hallazgos sociológicos anteriores que indican que las estrategias de autoayuda que dan lugar a cooperación económica y desarrollo dentro de los grupos étnicos estadounidenses eran una clave determinante en el éxito de la adaptación de los emigrantes llegados de manera relativamente reciente y, por consiguiente, se interesó en descubrir si la división vietnamita/chino-vietnamita estaba obstaculizando este proceso entre la comunidad más amplia de refugiados procedentes de Vietnam (1991, pág. 9). Hizo una pequeña selección de sus propias fotografías de familias e individuos vietnamitas y chino-vietnamitas en California para obtener datos mediante ellas, en un principio con cuatro individuos clave. Las fotografías se mostraron a cada individuo —dos de cada etnia, uno mayor y uno joven— en el mismo orden, pero sin las limitaciones de un inventario estricto de entrevista. Todos conocían el marco de investigación más amplio de GOLD y todos lo conocían bien a él. Aunque GOLD afirma que seleccionó cuidadosamente las fotografías de la muestra conforme a ciertos criterios (variedad de entornos sociales, claridad o ambigüedad aparentes de marcadores étnicos como la lengua de los carteles de las tiendas, etc.), no parece que las fotografías se tomaran originalmente con la intención de obtener datos por medio de ellas.

La primera investigación de GOLD adoptó la forma de una prueba simple: ¿Podían identificar correctamente sus entrevistados la etnia de los individuos representados a partir simplemente de una lectura del contenido manifiesto de las fotografías? Dejando de lado la cuestión de si la identificación de la etnia es sencilla en algún caso, con independencia de la cantidad de información de que se disponga, GOLD advierte que, aunque los dos informantes de más edad adivinaron “correctamente con mayor frecuencia, ninguno de los cuatro dio la respuesta “correcta en todos los casos. No obstante, el ejercicio indicaba la variabilidad de los criterios por los que las personas podían hacer estos juicios. Aunque algunos trataban de

identificarlos a partir de la fisonomía —por ejemplo, la forma y el tamaño de la nariz del sujeto fotografiado— otros buscaban factores más sutiles así como contextuales. Se opinaba que las imágenes de mujeres en particular eran probables portadoras de claves étnicas; por ejemplo, se dijo que los tacones altos, casi imposibles de advertir que dos mujeres llevaban en una fotografía, eran indicadores claros de etnia vietnamita, basándose en el estereotipo de que los vietnamitas tenían una asociación más estrecha que los chino-vietnamitas con los dominadores coloniales franceses. Como, en general, se piensa que los franceses tienen muy en cuenta la moda, las mujeres debían ser vietnamitas con influencia francesa (1991, págs. 13-14). GOLD comunica también algunos hallazgos a partir de su segunda línea de investigación: utilizar las fotografías para incitar a las personas a analizar los estereotipos que cada uno tiene del otro y explicarlos con mayor detalle. Ambas partes comentaron la mayor orientación familiar de los chino-vietnamitas, su disposición para el trabajo prolongado y duro y para utilizar los lazos de parentesco en el desarrollo y consolidación de proyectos empresariales, aunque cabe sospechar que esta clase de información se hubiera proporcionado en todo caso, con independencia del uso de fotografías. No obstante, como GOLD dice y otros han confirmado: “Las fotografías les dieron a los entrevistados un objeto en el que podían centrar el análisis de su cultura y experiencias “ (1991, pág. 21).

Problemas que plantea la obtención de datos mediante fotografías

Estos ejemplos presentan diversos contrastes globales y lecciones, desde el objetivo limitado y el aspecto casi experimental de parte del estudio de GOLD hasta los aspectos mucho más abiertos y fenomenológicos de los estudios de GEFROY y CHIOZZI. Pienso que la diferencia no carece de relación con el hecho de que CHIOZZI y GEFROY utilizaran fotografías antiguas, sobre las que sabían poco inicialmente, aunque estaba claro que había un fuerte vínculo entre ellas y los entrevistados. La obtención de datos mediante fotografías

empleando imágenes que el investigador no ha producido y que no tienen un vínculo particular con los sujetos desde el punto de vista de su producción o contenido manifiesto, parecen relativamente infrecuentes en la investigación social, y hay probablemente buenas razones para ello. Si uno de los propósitos de la obtención de datos mediante fotografías es aumentar el grado de intimidad entre el investigador y el sujeto, es poco probable que imágenes arbitrarias, extraídas de un contexto y utilizadas en otro, lo promuevan. Además, otros aspectos de las imágenes, como la percepción de su inserción dentro de otro contexto social, pueden llegar a dominar el curso de la entrevista, actuando posiblemente en contra del propósito pretendido de la investigación.

Éste parece haber sido el caso en otro proyecto antropológico de obtención de datos mediante fotografías, localizado esta vez en Indonesia. Deseando documentar las tradiciones textiles locales en Sumatra antes de que los cambios las hicieran irreconocibles, Sandra NIESSEN se enfrentó a un dilema: las colecciones de museo con las que se había familiarizado en Europa eran demasiado valiosas para trasladarlas al campo de investigación (incluso si le hubieran concedido permiso para hacerlo), pero depender de que se encontraran ejemplos suficientes en los pueblos de Sumatra para elaborar una descripción completa era un riesgo (NIESSEN, 1991, págs. 416-417). Así que tomó una cuidadosa selección de fotografías de piezas textiles en colecciones de museos, anticipando que la única dificultad podría ser que los sujetos de investigación no fueran capaces de “leer fácilmente las fotografías (1991, pág. 418). Resultó que esto no fue así, sino que lo que los sujetos “leyeron era también la desigualdad de poder en el proceso de entrevista; aunque muchos estaban interesados en las imágenes y las piezas textiles representadas, expresaron también cierto grado de resentimiento ante la aparente propiedad de NIESSEN de objetos que eran de ellos, una propiedad de la que hacía alarde la investigadora mostrándoles sus imágenes (1991, pág. 421).

Hay sólidos indicios en algunos de los casos descritos anteriormente de que el trabajo de extrapolar a partir de los recuerdos o las experiencias personales suscitados por fotografías no es únicamente

tarea del investigador. No se puede tratar a los sujetos de investigación simplemente como envases de información que el investigador extrae y luego analiza y ensambla en otro lugar, y los intentos de hacerlo así pueden causar ira o irritación, como encontró NIESSEN. La introducción de fotografías en entrevistas y conversaciones da lugar a una especie de reacción en cadena: las fotografías ejercen de hecho la capacidad de actuar, provocando que las personas hagan y piensen cosas que habían olvidado, o que vean de una manera nueva cosas que habían sabido desde siempre, como en el caso del informante anciano de CHIOZZI, que llegó a comprender de una nueva manera el desmembramiento de la comunidad de su vecindario. Las fotografías sirven para producir una colaboración indagatoria entre el investigador y el sujeto, una cuestión que analizaré con mayor detenimiento más adelante.

Obtención de datos a partir del cine

Por diversas razones, el cine (y el vídeo) se utilizan con menos frecuencia que las fotografías en los contextos de entrevistas. Una diferencia significativa se relaciona con la materialidad de estos medios. Mientras que un sobre o álbum de fotografías se puede mirar en cualquier lugar, en casi cualquier circunstancia, un vídeo o una película requerirá un reproductor y una toma de corriente. En el mismo sentido, las fotografías se pueden pasar a los presentes, escoger y descartar, acercar a la luz o examinar con una lupa para verlas mejor o más de cerca. Por contraste, las propiedades basadas en el tiempo del cine y el vídeo imponen sus propias restricciones en la práctica de observación y los investigadores tienen que ser conscientes de ellas. Por ejemplo, si se busca información específica relacionada con el contenido visible manifiesto de secuencias de archivo, donde la estructura dentro y entre escenas es arbitraria o simplemente cronológica, podría ser mejor que un investigador digitalizara e imprimiera marcos específicos para usar en contextos de entrevista.

Obtención de datos mediante el cine

Sin embargo, mostrar películas de cine enteras o secuencias de ellas a los informantes puede tener valor y esto se ejemplifica bien en el trabajo de Stephanie KREBS sobre la danza-teatro tailandesa conocida como Khon (KREBS, 1975). Su investigación tuvo lugar a principios de la década de 1970, mucho antes de que los aficionados pudieran disponer de cintas de vídeo; sin embargo, la naturaleza de la investigación exigía imágenes en movimiento y no estáticas. KREBS había planteado la hipótesis de que los gestos utilizados en la danza comunicaban significado y representaban valores culturales clave tailandeses que se destilaban dentro de la danza-teatro. Grabó sistemáticamente secuencias de danza, utilizando primero película super8 y luego película y cámaras de 16mm para proporcionar material para un conjunto de ejercicios de obtención de datos relacionados entre sí. El material de super8 se mostró a los informantes de manera poco satisfactoria utilizando un proyector modificado y el material de 16mm se mostró en una mesa de edición Steenbeck pequeña. Hay que decir que la opinión de KREBS de la película, al menos para ella misma, si no para sus informantes, es descaradamente realista: “[la película es un] ‘trozo de la realidad’... el informante DEBE aceptar como realidad al menos parte del acontecimiento reflejado en la pantalla... (1975, págs. 283-284, en cursiva en el original). Este enfoque positivista y realista le permitió ordenar y controlar los parámetros experimentales: por ejemplo, mostrar la misma secuencia de película a varios informantes y hacerles las mismas preguntas, lo más libres posible de sugerencias y claves, o proyectar una sección sin sonido para determinar si los gestos de la danza comunicaban sin ambigüedad o lo hacían sólo en el contexto de la canción acompañante.

Aunque KREBS filmó y editó en gran parte su propio material cinematográfico, trabajaba esencialmente con secuencias sin editar y pedía a sus informantes que se concentraran por entero en el contenido manifiesto (o al menos parece haber dado por bueno que eso es lo que ellos estaban haciendo). KREBS supone que una lectura realista es normativa y no plantea problemas en la mayoría de las

sociedades y que, incluso en aquellas poco familiarizadas con las imágenes en movimiento, sería relativamente sencillo “introducir a sus miembros a esta forma de representación e iniciar luego la obtención de datos. Aunque esto puede ser cierto en un sentido puramente perceptivo —la traducción entre una percepción de la realidad tridimensional alrededor y una representación bidimensional de ella—, lo que las imágenes de la sociedad propia o las de otra sociedad signifiquen cuando se pide a uno que las examine depende del marco contextual más *amplio*. Los campesinos egipcios de ABU-LUGHOD veían las imágenes didácticas de Hilmiyya Nights sobre un fondo de telenovelas estadounidenses e imágenes de consumismo; los aldeanos batik de NIESSEN veían las imágenes “neutrales de diseños textiles sobre un fondo de colonialismo y explotación.

Obtención de opiniones mediante el cine

Un enfoque más exploratorio para la obtención de datos mediante cine lo adoptó el equipo de filmación antropológica de Tim ASCH, Patsy ASCH y Linda CONNOR en su exploración fílmica y antropológica de la vida y el trabajo de Jero Tapakan, una masajista y médium espiritista balinesa. El equipo colaboró para producir una película sobre Jero, *A Balinese Trance Séance* [*Una sesión de trance balinesa*] (1980), en la que aparece trabajando como médium, reuniéndose con clientes en la galería de su casa en la aldea y cayendo en trance para permitir a las deidades y otros espíritus hablar a los clientes a través de ella.

Una vez finalizada la película, el equipo volvió a Bali y se proyectó para que la viera Jero (en vídeo, en una casa en una localidad cercana), tomando nota de sus reacciones y filmando el proceso (lo que se tradujo en *Jero on Jero: A Balinese Trance Séance Observed*, 1980 [*Jero sobre Jero: Observación de una sesión de trance balinesa*]). ASCH y CONNOR (1994) observan que Jero, lejos de absorberse con su representación en la pantalla, miraba a ella ocasionalmente, pero parecía más interesada en entablar conversación con CONNOR. Por contraste, ésta fijaba decididamente su mirada en la pantalla, hablando a menudo a Jero sin mirarla. Las

autoras prosiguen:

Linda sabe que la película durará sólo 30 minutos y que tenemos un metraje muy limitado para registrar las reacciones de Jero. Hay muchos temas que quiere cubrir en ese tiempo. Linda dirige su mirada sobre todo a la televisión e indica que quiere que Jero mire partes específicas y responda a algunas preguntas. Pero Jero ignora muchas de las claves gestuales y faciales de Linda. No ha visto la película antes, no sabe cuánto durará y no está acostumbrada a trabajar con períodos de tiempo especificados.

(1994, pág. 17.)

ASCH y CONNOR prosiguen señalando que el visionado de la película proporciona efectivamente información adicional acerca de lo que significa ser médium espiritista, aunque señalan también que Jero llega rápidamente a su propio orden del día. Sabiendo que la sesión de visionado se está grabando y que, por tanto, otros la verán, aprovecha la oportunidad para corregir cualquier impresión (equivocada) que los espectadores puedan llevarse de la película anterior de que es ella quien proporciona consejo y ayuda a sus clientes. En cambio, se remite modestamente al poder de las deidades y espíritus, para los que ella es simplemente un canal.

El intento de Jero de controlar la sesión de obtención de datos está de acuerdo con el comentario de Paul ten HAVE sobre los usos etnometodológicos de la obtención de datos mediante cine (o vídeo). Si se muestra a algunas personas una grabación de vídeo de sus propias acciones y se les pide que la comenten (argumentando que ellos saben mejor que nadie por qué hicieron algo), sus respuestas estarán enmarcadas por el contexto de la entrevista misma, más bien que por el de las acciones originales (ten HAVE, 2004, pág. 72). De modo más general, mientras que la obtención de datos mediante fotografías y cine (o, en la actualidad, la obtención de datos mediante vídeo) se utilizan mucho en numerosas clases de investigación social, es un error limitar el uso de la técnica al de obtener datos sobre el contenido de la imagen. Además de la narrativa interna de la imagen —la historia que cuenta al observador— hay dos narrativas externas que es preciso considerar: está no sólo el contexto inmediato aquí-y-ahora de la entrevista misma, sino también el contexto allí-entonces de la producción original de la imagen. Los sujetos de investigación

pueden conocer o no los detalles del contexto de producción, pero sin duda los inferirán.

Crear imágenes

En el trabajo de KREBS sobre la danza-teatro tailandesa, las imágenes las creaba la investigadora social específicamente con el propósito de la obtención posterior de datos mediante cine; en el caso del equipo de ASCH, ASCH y CONNOR, podemos suponer que la primera película se rodó sin otra razón que la de hacerla, pero la idea de utilizarla con fines de obtención de datos se presentó por sí misma posteriormente. Sin embargo, muchas imágenes creadas por los investigadores sociales no son de esta clase. Tras el proceso de creación de imágenes se encuentran otras agendas analíticas diversas, consideradas unas veces reflexivamente por el investigador, y otras no. En esta sección, examino las justificaciones y los aspectos prácticos por los que el investigador social crea las imágenes.

No hay espacio en esta sección, ni yo tengo necesariamente la competencia, para analizar los aspectos técnicos de tomar imágenes estáticas y en movimiento en el campo de investigación; se dispone de varias guías al respecto [5](#). Desde el punto de vista de los consejos generales, lo más básico es probablemente “conoce tu equipo combinado con “práctica, práctica, práctica ; realizar investigación social en el campo es lo bastante estresante sin tener que preocuparse por cuál es el botón que tienes que apretar. El segundo consejo, que se sigue del primero, es evitar o ignorar todas las características en una cámara (de vídeo o digitales de fotografía) que alteren la imagen electrónicamente mientras está en la cámara (zoom no óptico, subtítulos, recortes, etc.); todas estas modificaciones, si se desean, se pueden realizar después manualmente o mediante programas informáticos y, por la misma razón, todas las imágenes digitales se deben captar con la resolución más alta posible. Las “características del equipo deben ocupar siempre el segundo lugar, después de la calidad de los componentes básicos y la solidez general, cuando se selecciona una cámara para cualquier tipo de uso decampo. El último consejo es tomar abundantes notas: se debe

anotar como mínimo, el día, la hora, las personas presentes, etc., como se haría con las notas decampo o los registros de audio. Algunos, como Víctor CALDAROLA (véase más adelante), defienden notas mucho más amplias que examinen reflexivamente las propias intenciones y motivaciones al crear la imagen, así como los datos técnicos acerca de los niveles de iluminación, la película, etc.

Documentación

Teniendo presentes los enfoques analíticos comentados en el último capítulo que desarrollan los conceptos de FOUCAULT del panóptico y la vigilancia, debería ser obvio que el propósito de la mera documentación no puede ser nunca una empresa neutral. Llegados a este punto, vale la pena establecer una distinción entre el uso y la intención. Muchas personas, no sólo los investigadores sociales, crean imágenes visuales con el fin único de crear documentación. Por ejemplo, los agentes inmobiliarios toman fotografías para ilustrar de forma impresa los detalles de la propiedad que desean vender, los conservadores de museo fotografían los objetos de sus colecciones para ilustrar los catálogos, los cirujanos plásticos toman fotografías sobre tablas de medición para mostrar el perfil de la nariz que se va a cambiar. El *uso* de la fotografía en estos y muchos otros ejemplos es claramente un acto social (¿qué persuade a las personas a comprar casas?, ¿por qué las personas se arreglan la nariz?) y asequible al análisis social, pero la *intención* del fotógrafo en el momento de la creación de la imagen es documental en gran parte o totalmente, cualquiera que sea la motivación subyacente y quizá inconsciente. Así también, un investigador social puede tener intenciones puramente documentales al crear imágenes y, aunque esas intenciones puedan ser objeto de escrutinio de investigadores sociales posteriores, ello no invalida la intencionalidad original.

Esto no quiere decir que la elaboración de imágenes en un modo documental sea una cuestión sencilla. Muchos antropólogos y otros especialistas utilizan tecnologías de imágenes estáticas o en movimiento para documentar procesos materiales: tejido de cestos, teñido de ropa, etc. En ocasiones, estos ejercicios se convierten,

quizá inadvertidamente, en ejercicios en exploración y descubrimiento, antes que simple documentación. Por ejemplo, John COLLIER tomó una serie de fotografías para documentar la elaboración de un producto textil acabado a partir de lana virgen por los indios otavalo en Ecuador en la década de 1940 (COLLIER y COLLIER, 1986, págs. 71-74). Después de fotografiar las primeras fases del proceso (lavado, teñido y cardado de la lana), reveló la película, obtuvo los contactos y mostró los resultados al tejedor. A éste no le agradaron y consideró que las fotografías habían mostrado que era un mal tejedor. Insistió en que COLLIER volviera a fotografiar las mismas fases, mientras él le indicaba cuándo y precisamente qué debía fotografiar.

Estos ejemplos pueden llevar a una mayor reflexividad por parte del investigador social, que requiera de él que haga, acerca de la narrativa interna y externa de las imágenes que produce, las mismas preguntas que haría acerca de las narrativas internas y externas de las imágenes que encuentra: ¿qué pretendo que refleje la imagen?, ¿por qué la estoy haciendo ahora?, ¿qué estoy excluyendo del encuadre? etc. Más de un investigador social ha resaltado la necesidad de ser conscientes de los enfoques inconscientes o dados por sentado para el uso de la fotografía, incluso en la “mera documentación, y de superarlos. Víctor CALDAROLA, un fotógrafo experimentado que acompañó a su esposa antropóloga en un viaje de investigación a Kalimantan del Sur, Indonesia, adoptó conscientemente tres premisas rectoras que hicieron explícita su propia comprensión (CALDAROLA, 1985). En primer lugar, que las imágenes fotográficas son representaciones de acontecimientos específicos (una negación, al menos en el contexto de la investigación documental, de que una representación fotográfica tenga pretensiones generalizadoras); en segundo lugar, que cualquier significado en la imagen depende del contexto en el que se produjo (no simplemente la narrativa o el contenido que representa) y, en tercer lugar, que la producción de las imágenes fotográficas es un acontecimiento social, que implica comunicación y comprensión mutua por parte tanto del que toma la imagen como del sujeto de la imagen.

Las consecuencias de este enfoque son múltiples e incluyen el supuesto, que no es en modo alguno de menor importancia, de que cualquier imagen mostrada a una tercera parte sin ninguna otra información se considera carente de significado. El método de CALDAROLA era tomar copiosas notas a medida que fotografiaba la cría de patos y la producción de huevos, que formaban el sector principal de la economía local. En estas notas, describe no sólo lo que piensa que está teniendo lugar ante la cámara, sino también indicaciones de sus propias intenciones al tomar las imágenes y las circunstancias —sociales y técnicas— de su producción. El método de CALDAROLA era también iterativo: tomaba fotografías, entrevistaba a los sujetos con las fotografías, tomaba más fotografías en respuesta a sus comentarios, etc.

Este proceso iterativo se encuentra en el centro de la llamada teoría fundamentada (*grounded theory*), mencionada brevemente en el capítulo anterior, en la que los datos se recogen en fases, se analizan y se utilizan para evaluar la hipótesis inicial o pregunta de investigación, en un proceso en espiral hasta que se alcanza un punto en que nuevos datos no aportan una comprensión mayor. En otro estudio de obtención de datos mediante fotografías, Ricabeth STEIGER, una antropóloga suiza, adoptó la teoría fundamentada para guiar su estudio, reformulando su posición teórica a medida que la investigación revelaba nuevos hallazgos (STEIGER, 1995, pág. 29; GLASER y STRAUSS, 1967). En esta investigación, diseñada para explorar el cambio en la dinámica familiar de parejas suizas de profesionales con la llegada de su primer hijo, tomó sus propias fotografías específicamente para el estudio y describe con cierto detalle las cuestiones técnicas que tuvo que considerar. Éstas incluían el hecho de que era probable que su orientación teórica y sus hipótesis de trabajo cambiaran durante el curso de la investigación en respuesta a lo que sus sujetos decían o hacían, y de esta manera los criterios para la composición, la iluminación, etc., no podían ser fijos o absolutos. Su método básico era realizar una entrevista semi-estructurada inicial con los sujetos, tomar una serie de fotografías y luego volver para una sesión de seguimiento de obtención de datos mediante ellas (1995, págs. 29-30). Como a STEIGER le interesaban

sobre todo las madres, muchas de las imágenes de la investigadora eran de madres en el entorno doméstico, así como vistas de ese entorno tal como ellas lo veían (como la vista desde la ventana de su cocina). Pero, como el enfoque se ponía también en la relación de las madres con sus hijos, se tomaron varias imágenes desde el punto de vista de un niño, abajo, en el nivel de sus ojos. Aunque el enfoque subyacente era exploratorio, STEIGER estaba permitiendo en cierto sentido que su cámara “documentara las fases cambiantes de sus ideas analíticas.

Hacer películas

Por supuesto, es posible utilizar una cámara de cine o de vídeo tal como se ha descrito anteriormente y a menudo se hace así, por ejemplo, al documentar procesos de la cultura material o ejecuciones de una danza. Y, desde luego, “documental es un término genérico para el cine de no ficción, además de estar asociado con una forma específica de película de no ficción (véase el Capítulo 1). Pero, aunque el poder de la cámara de imagen en movimiento para representar, en lugar de simplemente documentar, no es mayor que el de la cámara de imágenes estáticas, se trata a menudo como si lo fuera, porque las propiedades de tiempo y movimiento que la cámara de cine o vídeo intenta capturar, combinadas con la experiencia de observación basada en el tiempo, reproducen formas de narrativas familiares para los observadores euro-norteamericanos. Mientras que, especialmente en los primeros días, las películas etnográficas intentaban “mostrar (es decir, documentar) más bien que “contar (véase GRIMSHAW, 2001, pág. 19), el hecho de que la película pudiera contar una historia se aprovechó y explotó rápidamente. Una vez que los códigos para la edición comenzaron a desarrollarse, a explorar el potencial narrativo todavía más, se hizo casi inevitable que los investigadores sociales que utilizaban cámaras primero de cine y luego de vídeo trataran no sólo de documentar su investigación, o de recoger datos de imágenes en movimiento, sino de hacer películas.

Hacer una película, en contraposición a la mera filmación de un metraje, implica editar y otras tareas de post-producción, como añadir

subtítulos, pero descansa también en una serie de ideas acerca del lugar de la representación visual dentro de la ciencia social misma. Dentro de la antropología, la disciplina más estrechamente asociada con la producción de cine, hay un debate en curso sobre si una película etnográfica puede ser un producto autónomo de la investigación social o si tiene que complementarse con otras producciones, como un estudio etnográfico escrito o una guía de estudio. La cuestión no es tanto de representación como epistemológica. Si hay maneras de conocer el mundo social que sean independientes del lenguaje, entonces algunos aducirían que crear una película es una manera adecuada de explorar y representar ese conocimiento. GRIMSHAW, por ejemplo, afirma que la realización de cine antropológico requiere “una reorientación fundamental de [la] perspectiva [antropológica], de manera que no se realice un acercamiento al mundo fundamentalmente mediante el lenguaje, la explicación o la generalización, sino a través de una re-incorporación [*re-embodiment*] del yo como fundamento para un renovado compromiso con la vida cotidiana (citado en HENLEY, 2004, pág. 111). Aunque está de acuerdo en que el cine puede representar la experiencia incorporada de la vida social de una manera en que las palabras no pueden hacerlo, HENLEY no desea abandonar por completo un enfoque basado en el lenguaje para la vida social y aboga en su lugar por una acomodación entre la realización de cine y la elaboración de textos (HENLEY, 2004 págs. 111-112). HEIDER, que representa un enfoque más antiguo y más positivista en la disciplina, afirma simplemente que las guías de estudio escritas son un complemento necesario para la película etnográfica: poner toda la “información requerida para el análisis antropológico en la película misma (en forma de un comentario verbal) la convertiría en poco más que una lectura ilustrada (HEIDER, 1976, pág. 127 y siguientes).

Desde luego, esto no es un problema metodológico, pero hay consecuencias metodológicas. Por ejemplo, si un investigador adopta la línea de HEIDER, entonces su manera de manejar la cámara en el campo será muy diferente de la que GRIMSHAW utilizaría. El antropólogo y cineasta francés Jean ROUCH es famoso por describir lo que denominó “cine-trance”: una absorción por el cineasta en el

proceso de filmar que alcanza tal profundidad que el cineasta y la cámara se funden (ROUCH, 1975, pág. 94) ⁶. ROUCH utilizó también escenas recreadas en sus películas y tanto esto como el cine-trance requieren posturas hacia la imagen las prácticas fílmicas en el campo que difieren notablemente de las adoptadas al hacer una película que documenta la construcción de una casa, por ejemplo, o la elaboración de una pieza de cerámica. Aunque ROUCH trabajaba (en las décadas de 1960 y 1970) con arreglo a un orden del día que era en gran medida propio y no dictado por la teoría antropológica de su época, otros han respondido más directamente a los cambios de ideas en la disciplina. LUTKEHAUS y COOL (1999) describen varias películas, muchas inspiradas por el trabajo temprano de ROUCH, producidas por estudiantes y otras personas en el Centro para la Antropología Visual en la Universidad del Sur de California, que han respondido a la llamada crisis de la representación en la antropología, analizada en el capítulo anterior.

Otras películas, como *In and Out of Africa* (1992) de BARBASH y TAYLOR, responden a llamamientos recientes dentro de la antropología (por ej., MARCUS, 1995; GUPTA y FERGUSON, 1992) para que la disciplina se “desterritorialice”, es decir, prescinda del supuesto de que una persona o comunidad se definen por el lugar donde viven. En un mundo cada vez más transnacional, algunos grupos de personas forman comunidades que se extienden por todo el mundo e incluso la vida de quienes nacen y mueren en la misma localidad está tocada por influencias globales. BARBASH y TAYLOR van un paso más allá de esto, filmando no tanto personas desplazándose, como objetos desplazándose: en este caso, tallas de madera de África Occidental, que vemos con sus productores, comerciantes y consumidores en África y Nueva York.

Análisis dentro del texto fílmico. Se podría decir que películas como *In and Out of Africa* responden a cambios en la teoría y el análisis. Algunos cineastas, de nuevo dentro de una tradición antropológica, han intentado ir un paso más lejos y codificar ideas teóricas o analíticas dentro de la película misma. Peter BIELLA (1988) y Don RUNDSTROM (1988) afirman haber insertado el análisis antropológico

directamente en la narración interna de sus películas en aspectos completamente formales, adoptando de manera consciente ángulos de cámara y estilos de edición particulares. Por ejemplo, la película *The Path* (1971) de RUNDSTROM es una cinta sumamente construida sobre la ceremonia del té japonesa que utiliza el color, los ángulos de cámara y el encuadre para transmitir una sensibilidad estética japonesa más allá de una representación realista. RUBY defiende lo que él llama realismo de “trampantojo”, una estrategia que saca partido del potencial del cine documental para presentar una visión aparentemente realista del mundo y subvertirla entonces llamando la atención reflexivamente hacia la creación de la propia película. De esta manera, se fuerza a la audiencia a hacer frente a la construcción (inherentemente analítica) de conocimiento que la narrativa interna transmite (RUBY, 2000, caps. 6 y 10). No obstante, la reflexividad que RUBY defiende se ha visto en otros lugares; en efecto, pocos documentales de cualquier tipo se adhieren hoy a la vieja moda de la “voz de dios en la que un cineasta/narrador desencarnado y socialmente imposible de ubicar comenta con omnisciencia las imágenes o imputa pensamientos y sentimientos a los sujetos de las películas (NICHOLS, 1988).

Un paso más allá de la revelación por el cineasta de sus motivaciones al crear la película y de su presencia como parte de la acción es hacer que los propios sujetos de la película proporcionen el contexto más amplio de su vida y el proceso de filmación. Una técnica típica es pedir a un sujeto de investigación al que se filma que “nos muestre el lugar : que describan el ambiente físico inmediato. En una secuencia al comienzo de *To Live with Herds [Vivir con rebaños]* (1972), una película etnográfica sobre pastores de frica oriental, David MACDOUGALL pide al personaje principal que “describa la extensión del territorio jje, cosa que él hace señalando rasgos en el horizonte y nombrando los diversos grupos de pastores que viven en esa árida área de Uganda; del mismo modo, en *Lorang's Way* (1977) de MACDOUGALL, Lorang, un anciano turkanakeniano, muestra a los cineastas el complejo donde reside, explicando sus características mientras lo recorre. La misma técnica la adopta John BAILY cuando pide a Amir, un músico afgano refugiado en Pakistán, que le muestre

la casa de una sola habitación que comparte con su mujer, sus suegros y los niños (en *Amir*, 1985). En todos estos casos, lo que se obtiene no es simplemente un catálogo de características físicas, sino una narrativa que utiliza esos edificios y objetos como recipientes de conocimiento biográfico y social: por ejemplo, que Amir detalle sus posesiones le permite reflexionar sobre su experiencia de refugiado. Parece que pedir a los sujetos de investigación y a los participantes de la película que reflexionen sobre su propia vida, no en un contexto de entrevista aislado sino dentro de su ambiente físico y social, permite mayores posibilidades al tipo de perspectivas analíticas incorporadas y experienciales que GRIMSHAW reclama.

[5](#) La amplia obra *Cross-Cultural Filmmaking* (1997) de BARBASH y TAYLOR es valiosa por mucho más que la estricta producción de cine etnográfico y cubre una enorme variedad de cuestiones técnicas, así como análisis más generales de los estilos de cine, ética, etc. (véase también ASCH, 1992). No existe nada equivalente para la fotografía o el vídeo (aunque se pueden encontrar algunas ideas útiles en WRIGHT, 1999, para lo primero y en HARDING, 1997, para lo segundo). La obra *Doing Visual Ethnography* (2001) de Sarah PINK contiene dos capítulos sobre el uso de la fotografía y del vídeo en el trabajo de campo etnográfico que, aunque no son estrictamente técnicos, aclaran varios puntos prácticos.

[6](#) Algunos comentaristas (por ej., RUBY, 2005 pág. 112) entienden que la idea del “cine-trance” significa que los sujetos de la película (en lugar del cineasta) entran en un estado análogo al trance y, al hacerlo, se revelan a sí mismos y a su cultura ante la cámara de una manera que no sería posible por otros medios. Es del todo posible que ROUCH utilizara la idea de ambas maneras, y ello concuerda sin duda alguna con la idea analizada en la sección sobre la colaboración en este capítulo de que el hecho mismo de involucrarse en investigación social hace que los sujetos de la investigación reflexionen sobre sí mismos y su posición social.

Proyectos colaborativos

Estudio de caso: Voces fotográficas: el potencial para la investigación-acción

El estudio de caso presentado al inicio del Capítulo 1 describía dos trabajos en los que se daban cámaras a niños como una manera de permitir que los investigadores vieran partes de su vida, como su lugar de empleo, que no podrían ser visibles de otro modo. La “investigación-acción” en los estudios educativos pretende ir un paso más allá de esto y proporcionar ideas de cómo se podrían cambiar los entornos escolares. Michael SCHRATZ y Ulrike STEINERLÖFFLER (1998) vieron claramente el potencial de dar cámaras a niños de escuela primaria como una manera de generar ideas, aunque sin concebir esto como un trabajo de investigación-acción. A SCHRATZ y STEINERLÖFFLER les preocupa que se suela ignorar las opiniones de los niños y, particularmente, los niños muy pequeños cuando se trata de la autoevaluación de la escuela, razonándose que carecen de la destreza escrita y lingüística necesaria para completar impresos complejos o escribir informes elaborados.

Habiendo utilizado con éxito cámaras con niños mayores, decidieron intentarlo con los alumnos de Primaria (en Viena). Presumiblemente para simplificar la tarea, se les pidió que hicieran fotografías que respondieran a una pregunta simple: “¿En qué lugar de la escuela te sientes bien, en cuál no y por qué no?” El método de SCHRATZ y STEINERLÖFFLER lo resume mejor la “Guía breve para la evaluación fotográfica” que dieron en su artículo:

- Se forman equipos a partir de cuatrocinco alumnos voluntarios, uno de los cuales actuará como fotógrafo;
- cada equipo habla de los lugares “buenos” y “malos” y de cómo se deberían fotografiar (por ejemplo, ¿debería haber personas en la fotografía o no?);
- los equipos hacen las fotografías;
- las fotografías, después de reveladas, se presentan en un póster junto con las razones para su selección y los pósteres se presentan a la clase.

Se seleccionaron, a manera de resultado de este proyecto, el patio como buen “lugar” y el aula de plástica como un lugar malo (porque el profesor no les gustaba). Sin embargo, había algunas zonas ambiguas, como la sala de profesores y los aseos (que SCHRATZ y STEINERLÖFFLER ven como lugares “tabú”) y también desacuerdos, cuya exploración llevó a nuevas ideas sobre la percepción de los niños de su propio entorno.

En este caso particular, SCHRATZ y STEINERLÖFFLER no pasaron de hecho a la etapa siguiente del proyecto, que hubiera sido que los equipos debatieran entonces cómo hacer cambios en su entorno, pero señalan claramente su potencial.

Si bien, ver televisión con los sujetos de investigación es un “método relativamente pasivo para el investigador social, es al menos una actividad en la que se involucran y que les resulta familiar. No se

puede decir lo mismo de otros métodos visuales, como la obtención de datos a partir de fotografías o la documentación de vídeo, que los sujetos de investigación pueden no comprender o encontrar inútilmente prolongados. Como NIESSEN dice: “No pienso que una entrevista sea generalmente un acontecimiento apasionante para un investigador (1991, pág. 421). En el peor de los casos, los sujetos de investigación pueden ser hostiles al propósito real o imaginado del proceso. Por supuesto, esto es cierto para cualquier investigación social de campo, no sólo la investigación visual, pero hay consideraciones especiales cuando se utiliza una cámara de fotos o de vídeo como parte del proceso de investigación. Para algunas personas en algunos contextos, ser filmadas o fotografiadas se puede asociar con peligro, control o vigilancia; por ejemplo, cuando la policía o agentes de seguridad filman multitudes en una protesta, sus intenciones pueden ser tanto intimidar como documentar.

Dejando aparte por un momento la dimensión ética (que se analiza más adelante), una solución práctica al problema es diseñar una agenda de investigación que sea colaborativa, que implique los intereses y preocupaciones tanto del investigador como de los sujetos de investigación. Toda investigación social de campo implica colaboración en algún nivel, pero la mitad de las veces los sujetos de investigación están de acuerdo en participar en ésta por cortesía, porque no encuentran una buena manera de negarse o quizá también porque les pagan. Además si comprenden el objetivo de la investigación (de hecho, incluso si comprenden el concepto de “investigación en primer lugar), e incluso si piensan que sus propósitos son laudables y dignos de apoyo, el foco de la investigación no es necesariamente lo más importante en su vida. Pueden cooperar (más bien que colaborar) con la esperanza de satisfacer su agenda personal⁷, o porque están aburridos o se encuentran solos. Al mismo tiempo, pueden tener otras preocupaciones en su cabeza: la escasez de vivienda, las enfermedades de los hijos, la propiedad de la tierra. Estas cuestiones y muchas otras son temas fructíferos para la investigación social, áreas donde el investigador y los sujetos de investigación pueden

colaborar y tienen un rico potencial para los métodos visuales. Se analizan más adelante algunos proyectos más explícitamente colaborativos y políticos. En primer lugar, considero brevemente varios casos de colaboración más involuntaria.

Colaboración en la obtención de datos mediante fotografías

A veces un investigador social con una cámara pero sin una agenda visual particular decide tomar algunas fotografías de sus sujetos de investigación por razones no relacionadas directamente con la investigación; podría ser que las tomara para mostrarlas a los amigos y la familia a la vuelta a casa o que lo hiciera con la esperanza de que, sacando fotografías a sus sujetos de investigación y dándoles copias, lograra aproximarse más a ellos. Aunque PINK no encaja completamente en esta categoría (es una antropóloga visual), describe cómo incluso esta tarea aparentemente simple puede convertirse en un método. Habiéndole pedido sus vecinas en Guinea Bissau que les tomara unas fotografías, PINK fue a su casa por la mañana, cuando pensaba que la luz era mejor, y se encontró únicamente con que las ocupadas mujeres, vestidas con ropa de trabajo rota y con el cabello sin arreglar, la echaron. Más tarde, cuando estaban dispuestas y se habían ataviado de la manera en que deseaban ser vistas, fueron a buscarla para que las fotografiara. Como PINK señala, en lugar de ver esto como un fracaso (desde su punto de vista), la experiencia podría servir para sacar provecho de ella como método, que le daría valiosas ideas sobre la representación de uno mismo (2001, págs. 59-60).

Se ha mencionado ya anteriormente un intento de controlar la propia representación visual, con el caso del tejedor ecuatoriano que pidió a John COLLIER que volviera a grabar una secuencia de imágenes del proceso material, considerando que los originales mostraban que era un mal tejedor. En otros lugares, los sujetos de investigación han intentado influir de otras maneras en las prácticas de toma de imágenes de un investigador. CHIOZZI (véase pág. 97) en relación con

un proyecto “accidental de obtención de datos a partir de fotografías en Toscana, encontró que otro grupo de sujetos de investigación reaccionaba de nuevo positivamente al mostrarles viejas fotografías de su región (la Toscana septentrional rural), pero insistían también en que CHIOZZI volviera a fotografiar los mismos sitios, en un intento de hacer manifiesto lo que ellos veían como la pérdida de su identidad cultural (CHIOZZI, 1989, pág. 46). Aunque CHIOZZI no se detiene en este punto, parece que, si bien los cambios en los patrones de paisaje y hábitat eran perfectamente visibles en cierto sentido a los ojos de los habitantes originales, su insistencia en que se hiciera un registro fotográfico era una manera de concretar eso, de exteriorizar en forma material algo que hasta entonces había sido tácito, interno y subjetivo.

Avanzando desde esto hacia un sentido más amplio de colaboración, está el caso de un grupo de estudiantes de investigación en la Universidad de Amsterdam que decidieron emplear este método desde el principio. En un estudio de la integración étnica en un vecindario ruinoso en La Haya, los estudiantes decidieron que sus sujetos de investigación dictaran el objeto de las imágenes, en lugar de depender de imágenes preexistentes o de decidir por sí mismos qué imágenes tomar. Cada estudiante pidió a un sujeto de investigación que lo llevara en un recorrido por el barrio y señalara qué aspectos (visuales) del entorno deseaban comentar; no se propuso específicamente nada, incluida la “integración étnica”, como tema. Luego, entrevistaron a los sujetos sobre las imágenes, les pidieron que propusieran otras fotografías que se pudieran tomar y los volvieron a entrevistar después. Por último, mostraron a los sujetos (que no se conocían entre sí) las imágenes de los otros y les pidieron que las comentaran (VAN DER DOES y cols., 1992). Esto resultó revelador; aunque ninguno de los sujetos decidió aparentemente crear imágenes de la diversidad étnica del barrio, algunos hicieron comentarios sobre ella en las entrevistas posteriores.

Un sujeto de la investigación afirmó que una imagen de varias mujeres holandesas blancas y sus hijos sentados en un banco y un grupo de mujeres marroquíes y turcas y sus hijos sentados en un

banco adyacente “mostraba una falta de integración étnica (presumiblemente a causa de la segregación de los bancos), mientras que otro afirmó que “mostraba lo opuesto (presumiblemente porque todas las mujeres y niños estaban utilizando la misma área pública de juego) (1992, pág. 56). Además, algunos sujetos dirigieron a los estudiantes para que tomaran imágenes de la misma cosa, pero desde ángulos diferentes. Dos escogieron una escultura bastante brutal de un caballo en un parque local, por ejemplo, pero uno deseaba mostrarla desde el frente para dar una impresión agradable del parque, mientras que otro quería mostrarla desde atrás, para mostrar lo desagradable que podía ser el parque (1992, págs. 22, 30, 52). En ambos casos, los sujetos de investigación estaban tratando de decir algo en su elección de imágenes, tanto a los investigadores como a cualquiera que pudiera encontrar la imagen posteriormente. Que lo que querían decir parezca contrario es una indicación de que las “comunidades no hablan necesariamente con una voz, sea literal, sea visualmente, pero es posible interpretar también sus elecciones como los dos lados de la misma moneda: ambos sentían que una pieza simbólica de arte público no era realmente una solución para problemas sociales profundamente arraigados, pero uno utilizaba la imagen para indicar potencial, lo que se podía hacer, mientras que otro escogía utilizarla para indicar lo que era, cómo se experimentaba realmente la vida en el vecindario.

Por último, hay varios casos en los que los investigadores sociales han dado cámaras a los sujetos de investigación y les han pedido que creen sus propias imágenes. Se describen brevemente dos en el estudio de caso en el Capítulo 1 (“Ver a través de los ojos de los niños”). La idea aquí es que estas imágenes generadas por el sujeto de investigación pueden revelar la manera de los propios sujetos de entender la fotografía y quizá la representación más en general (SHARPLES y cols., 2003) o aspectos de la vida y el entorno de los sujetos de investigación de los que el investigador, simplemente, no puede disponer (MIZEN, 2005). Para los antropólogos visuales, el proyecto más conocido de este tipo es el intento de WORTH y ADAIR de extender la hipótesis de WHORF-SAPIR acerca del lenguaje y la cognición al dominio de lo visual, que implicaba dar cámaras de cine

a personas navajo analfabetas cinematográficamente y decirles que filmaran lo que desearan (WORTH y ADAIR, 1972) [8](#).

Todos estos ejemplos, excepto tal vez el último, son esencialmente variaciones del método de obtención de datos a partir de fotografías, pero ampliados para incluir un mayor grado de colaboración por parte de los sujetos de investigación, aunque en cada uno de los casos descritos el proyecto inicial lo ponía en marcha el investigador social y no los propios sujetos de investigación. La experiencia de quienes lo han intentado —o de quienes han comentado posteriormente el proceso— parece indicar que el método último de hacer entrega de la cámara por completo puede ser problemático, en especial si el investigador no está presente cuando se toman las imágenes. Esto se debe en gran parte a razones analíticas e intelectuales; en primer lugar, se pretende después de todo que el trabajo sea una muestra de investigación social y es preciso documentar todas las fases, mientras que, en segundo lugar, si el investigador se aparta deliberadamente del proceso de elaboración de imágenes, el proyecto se hace menos colaborativo, realizando el sujeto de investigación “una tarea cuyos resultados se analizan posteriormente, quizá sin otra aportación del sujeto de investigación.

Este último curso de acción es correcto si eso es lo que se pretendía, pero quizá no se ajuste tan bien con un propósito declarado de investigación colaborativa. Otra razón, más pragmática, para que el investigador mantenga el control del equipo se relaciona con la facilidad de uso. Aunque es probable que muchos europeos norteamericanos, pero no todos, puedan manejar con bastante facilidad una cámara de fotos automática y requirieran poco entrenamiento, en caso de requerir alguno, las cosas son considerablemente más complicadas cuando se utilizan cámaras de vídeo y, especialmente, cámaras de 16 mm, en particular en lo que se refiere a la edición. No sólo es necesario un grado razonable de práctica, incluso adiestramiento, sino que también puede ocurrir que los sujetos de investigación puedan acabar concentrándose mucho más en “hacerlo bien técnicamente que en la imagen o imágenes que están intentando crear. Aunque el estudio de esto en sí mismo sería —y es— un área legítima de investigación social (por ejemplo, el

campo entero de la interacción ser humano/ordenador [IHO] se dedica a ello), no sólo la investigación en esa área está más allá del alcance de este libro, es también algo que el investigador debe estar seguro de que desea estudiar y no una cuestión secundaria que no reconoce. Por otra parte, un control excesivo puede dejar fuera áreas perfectamente relevantes de investigación y además no forjar la buena voluntad de la que las empresas colaborativas dependen: los casos anteriores de PINK y CHIOZZI son buenos ejemplos de respuesta a giros no anticipados que surgen en el curso de la investigación de campo. La estrategia adoptada por los estudiantes de investigación holandeses parece particularmente digna de emulación: el control sobre la estructura de la investigación lo establece(n) y conserva(n) el(los) investigador(es), pero se anima a los sujetos de investigación a que proporcionen el contenido.

Películas colaborativas

Si los proyectos antes descritos son casos de colaboración “inadvertida” o el impulso para la colaboración ha venido del investigador social y no de los sujetos de investigación, ¿cómo sería la colaboración dirigida por el sujeto de investigación? Es difícil imaginar cómo se podría producir en algunos aspectos; en muchos casos, como los de los niños o las personas que viven lejos de los centros metropolitanos, el conocimiento de estos sujetos de los investigadores sociales y su acceso a ellos son limitados o inexistentes. Por lo general, son sólo los ricos, los poderosos o los bien relacionados los que encargan investigaciones sobre sí mismos (véase más adelante, sobre grupos indígenas politizados). Sin embargo, hay excepciones, la mayoría relacionadas con proyectos de investigación antropológica en curso donde los sujetos de investigación piden en algún punto al antropólogo que les ayude a hacer una película o a montar una exposición fotográfica.

Hay casos también en los que los sujetos de investigación solicitan ayuda en un asunto durante el curso del cual un método visual particular se presenta como apropiado. En el transcurso de un proyecto de investigación sobre redes sociales en un barrio pobre de

Lisboa, los sujetos de la investigación de Ruud VAN WEZEL le pidieron ayuda para obtener viviendas legales. Aunque los sujetos de la investigación tenían un nivel educativo bajo, la *fotonovela* (una tira de ficción que utiliza fotografías, bocadillos con el diálogo y leyendas para contar una historia) era una forma popular de entretenimiento. A instancias de sus sujetos, VAN WEZEL tomó una serie de fotografías y creó una *fotonovela* sobre la edificación de viviendas que sintetizaba las preocupaciones y el conocimiento de los sujetos y la investigación del autor. La *fotonovela* se imprimió entonces en una edición barata y se vendió localmente (VAN WEZEL, 1988). En otro caso, el antropólogo Howard MORPHY y la lingüista Frances MORPHY estaban realizando una investigación con una comunidad aborígen en el norte de Australia cuando les pidieron que ayudaran al grupo en un caso de derechos de tierras. En ausencia de títulos escritos de la tierra, MORPHY y MORPHY pudieron utilizar fotografías de archivo del área, tomadas por los primeros misioneros, para obtener información de los ancianos del grupo sobre el uso y la propiedad del suelo. Además de proporcionar un testimonio oral valioso que se podría utilizar en el juicio de reclamación de tierras, MORPHY y MORPHY obtuvieron acceso también a información que, de otra manera, no hubieran tenido (Howard MORPHY, comunicación personal).

Cine y acción política

Este uso de los investigadores profesionales y sus técnicas visuales es cada vez más común entre grupos politizados como los pueblos indígenas en Norteamérica y Australia. En rigor, no todas estas empresas se podrían categorizar necesariamente como proyectos de investigación colaborativa; en muchos casos, el investigador actúa como un defensor o facilitador para el grupo, en lugar de intentar seguir una agenda intelectual derivada de su disciplina de la ciencia social⁹. No obstante, de estos proyectos se pueden derivar algunas cuestiones metodológicas y analíticas. Por ejemplo, como con la experiencia portuguesa de VAN WEZEL antes citada, encontrar una forma visual apropiada es de suma importancia. Vincent CARELLI, un activista de derechos indígenas brasileño, ha participado en proyectos

de vídeo comunitario indígena durante más de veinte años (AUFDERHEIDE, 1995; véase también CARELLI, 1988). Aunque podría parecer que el vídeo es un medio visual inapropiado para amerindios que habitan en la selva, CARELLI cuenta la experiencia del líder de un grupo que “captó instantáneamente las posibilidades del vídeo activista comunitario cuando se lo explicaron, siendo su marco visual de referencia las películas de acción de Hollywood (presumiblemente vistas en una población cercana), a las que era muy aficionado (citado en AUFDERHEIDE, 1995, pág. 86).

En otro caso, Tim Quinlan había estado investigando con pastores en Lesotho, frica del sur, y analizó con ellos la posibilidad de hacer una películajuntos para mostrar los efectos potencialmente perjudiciales que una nueva política de gestión de la conservación podría tener en su manera de ganarse lavida. Aunque algunos de los hombres de más edad estaban familiarizados con el medio cinematográfico —habían visto películas de formación técnica y de cine durante períodos en que habían emigrado a Sudáfrica para trabajar— la mayoría no lo estaban. Por tanto, Quinlan y su equipo confeccionaron un breve vídeo de demostración, que constaba de escenas de ellos mismos viajando, entrevistas y episodios de salidas anteriores al campo, que actuaron entonces como un exitoso punto focal para el análisis y la explicación (Criticos y Quinlan, 1991, págs. 47-48).

Uno de los casos mejor documentados de producción de vídeo indígena en colaboración con un antropólogo y sirviendo a los propósitos de ambos es el proyecto de vídeo de los kayapó. El antropólogo Terence TURNER ha trabajado con los kayapó, un gran grupo amerindio brasileño, de manera continuada desde la década de 1960. En la de 1980, TURNER facilitó el acceso a varios equipos de televisión para que acudieran a filmar a los kayapó, que en esa época se estaban politizando cada vez más, particularmente por la amenaza de los planes de un proyecto de presa que inundaría parte de sus tierras. Muy acostumbrados a tener tratos con personas de fuera, los kayapó vieron rápidamente el potencial que el cine, el vídeo y los medios de comunicación de masas podrían tener para dar publicidad a su causa y, como resultado, TURNER les ayudó a obtener primero el equipo de grabación de vídeo y luego el equipo de edición (TURNER , 1990, 1992). Los kayapó utilizaron inicialmente el medio como se pretendía en un principio: para documentar sus encuentros con el estado brasileño, una forma de dato visual. Lo utilizaron también para propósitos “internos”: para documentar bailes y rituales que los jóvenes pudieran estudiar.

Pero TURNER advirtió también en sus estudios continuados del uso del vídeo de los kayapó otros aspectos que confluían directamente con preocupaciones antropológicas contemporáneas. Por ejemplo, mientras “documentaban” sus encuentros con agentes estatales sobre la presa propuesta, los kayapó se dieron cuenta también del poder del contraste visualmente fascinante entre un indio habitante de la selva, ataviado con pintura y plumas y las cámaras de vídeo lisas y sofisticadas que estaban utilizando (1992, pág. 7). Explotando los estereotipos de la metrópoli, los operadores de cámara kayapó presentaban una imagen de un hombre “de la Edad de Piedra” empuñando un aparato tecnológico de finales del siglo xx que resultaba atractiva para los periodistas brasileños e internacionales que cubrían la disputa. Luchando por obtener sus derechos de suelo, los kayapó se hicieron expertos en la manipulación de su propia representación.

Ejemplos como la colaboración entre Quinlan y los pastores de Lesotho sonaclamados a veces como proyectos para el desarrollo del empoderamiento, por los cuales los medios visuales ayudan a obtener un mayor control de su vida a personas que no han desarrollado su empoderamiento (véase, por ejemplo, el tono algo triunfalista de las escenas iniciales de una película por lo demás muy informativa sobre la radiodifusión inuí en Canadá llamada *Starting Fire with Gunpowder* [*Prender fuego con pólvora*]: Poisy y Hanson, 1991). Esta posición tiene muchos críticos, desde los suaves (por ej., GINSBURG, 1991) a los duros (por ej., FARIS, 1992, 1993) y, en efecto, es ingenuo suponer que el vídeo o la fotografía solos pueden superar la injusticia social de un golpe.

Sin embargo, está claro que en algunos casos, como el de los kayapó (véase el estudio de caso), personas que no han desarrollado su empoderamiento pueden asumir los medios visuales para su propio uso o apropiarse de ellos, junto con una variedad de otras estrategias dirigidas a obtener autonomía o derechos, o simplemente intentar preservar un modo de vida amenazado por fuerzas globales, como en el caso de los grupos aborígenes inuí y de Australia central, que han tratado de limitar lo que ellos ven como los efectos culturalmente destructivos de la emisión de televisión dominante (blanca) estableciendo sus propios canales de radiodifusión (DOWMUNT, 1993; MICHAELS, 1986, 1991a, 1991b).

Desde un punto de vista puramente académico, los estudios de estas apropiaciones pueden generar ideas sobre los procesos de

cambio social y cultural y la tensión entre las fuerzas globalizadoras y las adaptaciones de la identidad en el nivel local. Metodológicamente, entonces, los investigadores sociales deben estar alerta a la posibilidad de colaborar con los sujetos de investigación en proyectos visuales, sean modestos (las fotografías de PINK de sus vecinas en Guinea Bissau) o en gran escala (la ayuda de MICHAELS para establecer la radiodifusión aborígen por satélite).

Justificaciones intelectuales para la colaboración

Aunque algunos podrían considerar la dimensión moral y ética como justificación suficiente para iniciar proyectos colaborativos con los sujetos de investigación, otros quizá no (por ejemplo, los organismos financiadores con una agenda estrictamente académica), en cuyo caso vale la pena resumir la justificación intelectual. El análisis interpretativo en las ciencias sociales (véase el Recuadro 2.1 en el Capítulo 2, pág. 42) descansa en la noción de que los “datos no existen autónomamente y antes de la realización de la investigación, sino que más bien el investigador y el sujeto de investigación los producen en el momento

o momentos de su encuentro. Así pues, en este sentido, todos los proyectos de investigación —visuales o de otro tipo— son colaborativos, pero hay un peligro importante de que el analista interprete inadecuadamente los hallazgos si se pasa por alto el rol del sujeto de investigación en la construcción de los “datos a través del proceso de encuentro. (Un ejemplo simple de esto sería un sujeto de investigación que da una respuesta falsa a una pregunta de un cuestionario porque pensaba que eso era lo que el investigador deseaba oír.) Por consiguiente, parece que para asegurar que un investigador tenga el mejor acceso a los pensamientos, palabras y hechos de los sujetos de investigación, no sólo estaría justificado sino que sería metodológicamente indispensable incorporar al proceso de investigación las opiniones de esos sujetos sobre la investigación misma.

Sarah PINK lleva la idea de colaboración un paso más allá en su defensa de lo que ella denomina “antropología visual aplicada”. Con

ello se refiere al “uso de lo visual como herramienta de intervención social (2006, pág. 82) y analiza varios ejemplos en los que los antropólogos han utilizado el cine o la fotografía para mejorar proyectos educativos, sanitarios o de bienestar social (PINK, 2006, cap. 5). Este trabajo es inherentemente colaborativo, no menos porque en muchos casos sean las comunidades u organizaciones (en lugar del investigador) las que inicien el proyecto y sean ellas quienes formen el grupo primario de “usuarios (en lugar de los iguales académicos del investigador). Como el enfoque del presente volumen es ayudar al investigador que está planeando realizar su propia investigación, diré poco más sobre esta investigación aplicada iniciada por el usuario. Pero recomendaría el análisis de PINK —que no se limita en modo alguno a la antropología— a los investigadores visuales que estén considerando desarrollar su carrera fuera de la universidad.

Ética

He tocado ya la cuestión de la ética varias veces y es apropiado embarcarse ahora en un análisis completo. Las consideraciones éticas son pertinentes para todas las fases de un proyecto de investigación social desde su concepción inicial hasta la difusión final de los resultados y después, y por consiguiente, podría haber entrelazado un análisis de la ética a todo lo largo de este libro. En cambio, parece lógico agrupar los análisis en una sola sección para facilidad de referencia pero, por supuesto, al hacerlo no deseo dar a entender de ningún modo que las consideraciones éticas se pueden catalogar aparte, como un componente necesario pero pesado del que uno se puede ocupar (por ejemplo, en un impreso de solicitud de beca) y luego dejar de lado. Como se ha señalado en el Capítulo 1, los métodos de investigación visual se combinarán con otros métodos diversos de investigación en el curso de un proyecto de investigación social normal y, en consecuencia, se debe prestar consideración ética a todos los aspectos del proceso de investigación. Además de las consideraciones específicas analizadas en los otros libros en esta colección con respecto a la entrevista, la observación, etc., hay ahora

varias publicaciones que analizan la ética de la investigación social en general (por ej., ISRAEL y HAY, 2006; DE LAINE, 2000) y en la antropología basada en el trabajo de campo (por ej., MESKELL y PELS, 2005), lo mismo que algunas orientadas más específicamente a la investigación visual (por ej., PINK, 2001; PROSSER, 2000). Además, varios organismos disciplinarios han establecido sus propias directrices éticas; por ejemplo, la producida por mi propia entidad profesional, la Asociación de Antropólogos Sociales del Reino Unido y la *Commonwealth* [10](#). Todas proporcionan bases valiosas para construir un marco ético en torno al proyecto propuesto como un todo, pero ¿hay consideraciones específicas que el uso y la creación de materiales visuales traigan consigo?

Ética y anonimato

El punto distintivo más obvio se refiere al anonimato o, más bien, a la incapacidad para mantener el anonimato dada la naturaleza indicativa (*indexical*) de las representaciones fotomecánicas. En general, todos los investigadores sociales están de acuerdo en que, a menos que haya una fuerte justificación para actuar de otra manera, el investigador social tiene el deber de proteger la intimidad de los sujetos de la investigación. Así, se desaprueba tanto la investigación encubierta (en la que los sujetos de la investigación no se dan cuenta de que ésta se lleva a cabo) como la publicación o difusión de detalles que podrían identificar a individuos específicos. En algunas formas de investigación social, como la que emplea estudios a gran escala, rara vez surge la cuestión, ya que los datos de los individuos se mejoran rápidamente en conglomerados y categorías, y se presentan en forma numérica. En otras formas de investigación que recurren a historias vitales o historias de casos, el anonimato y la intimidad se pueden asegurar por el uso de seudónimos para las personas y los lugares al publicar los resultados [11](#). Por lo general, ello no es posible cuando de lo que se trata es de la investigación visual. Esto es obvio de inmediato en los casos donde el investigador crea imágenes fijas o en movimiento de los sujetos de investigación,

pero se aplica también a la investigación realizada sobre imágenes que ya existían.

En el artículo sobre análisis del contenido visual que cito en el Capítulo 3, Philip BELL reproduce 40 imágenes de portada de una revista femenina australiana (P. BELL, 2001, págs. 11-12). Las imágenes son apenas mayores que sellos de correos, pero cada una presenta una instantánea de cabeza y hombros o de trescuartos de una mujer, cada una de las cuales es reconocible todavía presumiblemente para sí misma o para quienes la conozcan. No hay indicación en el artículo o en otro lugar en el volumen editado de que se recabara el permiso de estas mujeres para (re)utilizar sus imágenes de esa manera. No es sorprendente: todas las mujeres son presumiblemente modelos profesionales y, en el momento de la sesión fotográfica original, ellas o sus agentes habrían firmado contratos aceptando el uso que se pudiera hacer de las imágenes. Además, en el momento de la publicación, la imagen de cada mujer habrá sido vista por decenas, quizá centenares de miles de personas en Australia y fuera de ella y, en esa medida, las imágenes son en parte “públicas”. El tratamiento de BELL de las imágenes es en gran parte neutral; BELL no hace comentarios sobre ninguna imagen particular, menos aún sobre una mujer particular representada, y el objetivo de su análisis no es decir algo sobre las mujeres mismas, sino proponer maneras en que el análisis de contenido puede indicar cambios en la imagen de sí misma de la revista durante un cuarto de siglo.

El objetivo de este análisis no es dar a entender ninguna clase de fisura ética por parte de BELL, lejos de ello; el suyo parece un uso completamente razonable de las imágenes que no pretende ni supone perjuicio alguno a las mujeres. Por tanto, ¿qué habría que alterar para que un uso de imágenes como éstas se convirtiera en problemático? El autor podría afirmar (subjetivamente) que algunas de las modelos de las portadas antiguas eran feas y en el período posterior muestreado la revista había cambiado hacia el uso de modelos más “bellas”, lo que podría ser penoso para las identificadas como “feas”. Otra posibilidad es que, en lugar de escoger una revista femenina sana, el autor hubiera escogido una revista de porno suave

o duro para el análisis de las instantáneas de las portadas; el problema aquí podría ser el de una mujer que tal vez se viera obligada a aparecer en una imagen de una portada en la década de 1970, pero que posteriormente lo lamentara amargamente y hubiera tratado de ocultar sus acciones a amigos y familiares. Aunque los trabajos sobre métodos de la investigación visual no basados en el trabajo de campo (por ej., KRESS y VAN LEEUWEN, 1996; VAN LEEUWEN y JEWITT, 2001) no contienen por lo general análisis explícitos de ética, no es difícil ver que, en potencia, hay una dimensión ética simplemente porque, en la reproducción de imágenes para propósitos de ilustración o análisis, se puede identificar a individuos específicos.

Ética y elaboración de imágenes

Las preocupaciones éticas saltan obviamente mucho más a primer plano cuando los investigadores sociales crean sus propias imágenes de los sujetos de investigación o utilizan y reproducen imágenes esencialmente privadas que ellos han proporcionado, como las fotografías familiares. Como se advirtió en los Capítulos 1 y 3, el acto de mirar a personas —escopofilia, la mirada, vigilancia, fisgoneo— puede traer ecos desagradables del modelo panóptico de FOUCAULT (pág. 56), especialmente cuando lo realizan quienes tienen o buscan poder sobre aquellos a los que así se ve. El poder no simplemente para mirar, sino para registrar y luego difundir, es un poder que todos los investigadores sociales que crean imágenes deben tratar reflexivamente. No puede haber reglas o directrices absolutas sobre esto, aunque autores como Trinh T. MINH-HA se acercan a una condena de casi todos los proyectos de película etnográfica producidos por la “antropología blanca (1991, citado en GINSBURG, 1999; véase también RUBY, 2000, cap. 8).

En el momento de la creación de la imagen, cuando el investigador social saca su cámara y comienza a filmar o tomar fotografías, incluso si no se ha recabado un permiso formal o no se podría recabar fácilmente (por ejemplo, escenas generales en una calle o mercado), a algunas personas puede no importarles, pero a otras sí. La solución

aquí no es tanto una de tipo legal-ético (el investigador entrega impresos de cesión de derechos a todos), sino intelectual: el investigador debe conocer lo suficiente sobre la sociedad o la comunidad por medio de su investigación, tanto en la biblioteca como en el campo, para anticipar cuál será la respuesta probable. Del mismo modo, en el momento de la reproducción y distribución de esas imágenes, un investigador social que no pueda calibrar cuál será la respuesta de sus sujetos de investigación debe preguntarse cuánto saberealmente sobre las personas. Pero, una vez que las imágenes se han tomado y difundido, pierde gran parte del control sobre ellas, una cuestión a la que volveremos en el capítulo siguiente.

Parece que una solución útil para el problema del anonimato, aparte de abandonar por completo la filmación y la toma de fotografías, sería darle la vuelta. En lugar de preocuparse por el poder inevitable de los medios visuales mecánicos para identificar a los individuos y luego buscar maneras de restringirlo, parece que la respuesta sería explorar y utilizar esa propiedad. Los proyectos de cine y vídeo colaborativos antes descritos, y otros como ellos, se basan en un amplio período de debate con los sujetos acerca de la naturaleza de las representaciones visuales y en animar a éstos a utilizar los medios para expresar su voz (lo mismo literal que metafóricamente). Este enfoque no se limita de manera necesaria a las representaciones visuales producidas para el consumo único o primario dentro de la propia comunidad, sino que se puede emplear con igual facilidad para películas y proyectos fotográficos diseñados para el consumo muy lejos del contexto local. El resultado debe ser que las voces oídas se proyecten conscientemente, con permiso para su uso.

⁷ Casi cada antropólogo de Europa o Estados Unidos que haya trabajado en el mundo en desarrollo lo ha hecho con personas que tienen expectativas, algunas realistas y otras no, de lo que el antropólogo puede hacer por ellas: proporcionarles trabajo en el otro continente, intermediar con funcionarios locales, actuar como canal para proyectos de ayuda o empresas turísticas, etc.

⁸ La introducción de CHALFEN a la segunda edición del libro (publicado

originalmente en 1972) resume las respuestas al proyecto (CHALFEN, 1996).

9 Debo apresurarme a decir que no tengo problemas con los proyectos de defensa realizados por investigadores sociales. Lo que pretendo aquí es simplemente crear una distinción entre dos categorías: los proyectos visuales encargados por un grupo de sujetos de investigación para sus propios fines, en los que el investigador es esencialmente un facilitador, y aquellos en los que a las metas políticas o sociales del grupo las iguala un interés disciplinar, más bien que ético o político, por parte del investigador. Admito que la distinción es sutil.

10 Es muy sencillo acceder a ellas en línea a través de www.theasa.org.

11 Algunos antropólogos han descubierto a sus expensas que esto puede no ser suficiente. En grupos que tienen un fuerte sentido de la identidad colectiva, el hecho de que se oculte la identidad de individuos específicos es irrelevante. Si se describe a un individuo al que se presenta anónimamente haciendo algo vergonzoso, ilegal o simplemente embarazoso, el grupo como un todo (o líderes que afirman hablar en nombre del grupo como un todo) puede sentirse ofendido porque esa descripción circule.

Permisos y copyright

Las cuestiones éticas se entremezclan a menudo con problemas de *copyright* y otras cuestiones legales [12](#) y estas últimas, en teoría, están generadas por los primeros. En las sociedades euro-norteamericanas, el *copyright* en las imágenes se asigna por lo general al creador de la imagen, no al sujeto de ella [13](#). En el caso de las imágenes de portada de la revista antes comentado, el *copyright* lo habría tenido el fotógrafo, no las modelos, aunque en este caso, casi con total seguridad, el fotógrafo habría transferido el *copyright* a la revista, que encargó las imágenes en primer lugar.

El principio es que, tomando una fotografía o grabando una película o una cinta de vídeo, el creador lleva a cabo algo que no existía antes y, por tanto, tiene derechos sobre ello. Por el contrario, el sujeto de la imagen no ha realizado nada especial aparte de simplemente ser. Causa poca sorpresa que no todos estén de acuerdo con esto y, en el capítulo siguiente, se analizan algunos casos de lo que ha recibido en ocasiones el nombre de repatriación visual. Volviendo al artículo sobre la portada de la revista analizado brevemente con anterioridad, hay un argumento con arreglo al cual BELL, el autor del capítulo, o su fotógrafo podrían reclamar el *copyright* en las dos imágenes de la portada en las que están maquetadas en una parrilla de 4 • 5 (P. BELL, 2001, figs. 2.1 y 2.2, págs. 40 y 44). Se trata de un área sumamente gris; las figuras podrían contar como “trabajos derivados y, si esto fuera cierto, el titular del *copyright* de las portadas originales de la revista (presumiblemente, los editores de ésta) podría reclamar también el *copyright* sobre el trabajo derivado.

Sin embargo, como aduce HALPERN, mientras que el *copyright* protege la expresión de una idea (no la idea misma), el hecho de que constituya una “expresión está abierto a debate (HALPERN, 2003, págs. 152-153). HALPERN prosigue considerando el caso de la manipulación de imágenes digitales: ¿se ha creado algo nuevo o es simplemente un trabajo derivado? A algunos autores les ha perturbado mucho el advenimiento de la fotografía digital y su potencial para socavar la “verdad de las imágenes (por ej., LESLIE,

1995), pero otros son más optimistas. Por ejemplo, BECKER y HAGAMAN (este último fue antes fotoperiodista) señalan que la manipulación de imágenes, en el sentido de retocar, ha tenido lugar siempre dentro del periodismo. Lo que parece ser nuevo es una preocupación por esto, una preocupación que surge no de una base moral o epistemológica, sino de “las relaciones sociales agitadas y emergentes que constituyen los mundos de la elaboración de imagen en la actualidad (BECKER y HAGAMAN, 2003, pág. 349). En casos de infracción de derechos de *copyright*, la ley juzga un conjunto de convenciones, no una cuestión ética. Por tanto, los investigadores sociales visuales deben estar alerta a dos cuestiones. La primera es legal: ¿están produciendo, reproduciendo o alterando una imagen que otro podría reclamar como suya? La segunda es moral: ¿con qué derecho (que se pueda hacer valer legalmente o de otra manera) están produciendo, reproduciendo o alterando una imagen?

Si en la última sección se defendía la negociación y la colaboración como una solución posible a esta última pregunta, los permisos e impresos de cesión de derechos son una solución a la primera. Como con las soluciones a los dilemas éticos, “permiso se tiene que entender en un contexto apropiado social o culturalmente. Algunos cineastas etnográficos y documentales insisten en utilizar impresos de cesión de derechos o contratos formales escritos con sus sujetos antes de filmar; otros no lo hacen y se han dedicado muchas páginas a las bondades y maldades éticas de la filmación documental (véase ROSENTHAL, 1980; GROSS y cols., 1988). Entre las personas alfabetizadas en medios de comunicación o en situaciones donde tiene lugar una gran cantidad de debate previo, es muy posible que el uso de impresos escritos de cesión de derechos sea posible y efectivo (BARBASH y TAYLOR, 1997, págs. 485-487, proporcionan plantillas para tres impresos de cesión de derechos, aunque aconsejan consultar a un abogado). Entre los grupos poco familiarizados con la alfabetización o las tecnologías de imagen mecánica, estos impresos pueden carecer de significado, o peor: las personas cuya vida se ha visto arruinada por funcionarios que blandían documentos o que están involucradas en actividades ilegales, aun cuando esas actividades no se capten en película, es probable que sean reacios a

poner su nombre en impresos que apenas comprenden.

Debería quedar claro a partir de todo lo que he dicho en este capítulo que emplear métodos visuales en contextos de trabajo de campo del “mundo real está lejos de ser sencillo. Sin embargo, es mejor ver las dificultades —tales como los dilemas étnicos— como oportunidades más que como barreras que se han de superar. Involucrándose con los sujetos de investigación en cuestiones que les importan en su vida, la calidad de la investigación social debería aumentar, en lugar de disminuir; se profundiza en un enfoque reflexivo (¿qué significa esta investigación para mí?) y un espíritu crítico de indagación (¿de quién son los intereses a los que esta investigación sirve?) cuando los mismos sujetos de investigación plantean estas preguntas al investigador.

⇒ ***Puntos clave***

- El trabajo de campo etnográfico es un proceso intenso y exigente. Antes de emprenderlo por primera vez, los investigadores deben asistir a todas las sesiones de formación disponibles e, idealmente, hablar con otras personas que hayan hecho trabajo de campo, para obtener el mayor grado de preparación posible.
- Puede que los sujetos de investigación recelen ante la toma de fotografías, o que se disgusten al descubrir que se han depositado fotografías suyas o de sus antepasados en archivos o bibliotecas para que cualquiera las mire. Los investigadores deben ser sensibles a las percepciones locales de la fotografía e intentar establecer siempre una relación de comunicación adecuada con las personas antes de tomar fotografías o grabar vídeo. Animar a los sujetos de investigación a que tomen imágenes con la cámara del investigador es a menudo una buena manera de romper el hielo y puede llevar a resultados interesantes que alimenten la investigación misma.
- Los investigadores, además de las preocupaciones más

amplias que deben tener presentes, han de determinar qué limitaciones legales particulares existen; por ejemplo, en algunos países es ilegal hacer fotografías a puentes o aeropuertos. En otros países, es preciso realizar controles legales antes de que un investigador pueda trabajar con niños u otras personas vulnerables. Estos controles pueden llevar algún tiempo, de manera que es sensato comprobar los requisitos lo más pronto posible.

Lecturas adicionales

DRESCH y cols. (2000) no es una guía metodológica, pero proporciona algunas ideas muy útiles sobre la práctica del trabajo de campo etnográfico, mientras que ELLEN (1984), aunque ha quedado ahora algo anticuado, es una guía buena y amplia para la práctica etnográfica; Nigel FIELDING da una panorámica más concisa desde una perspectiva sociológica e incluye también un análisis de la investigación encubierta. BARBASH y TAYLOR es la mejor guía para la producción de películas etnográficas e incluye también secciones útiles sobre ética y permisos; los dos volúmenes de GROSS y cols. (1998, 2003) cubren cuestiones éticas en la investigación visual desde una amplia variedad de perspectivas. COLLIER y COLLIER, también bastante anticuado ahora, es no obstante útil al proporcionar una idea general de métodos visuales como la obtención de datos a partir de fotografías, mientras que PINK cubre una gama más amplia, incluidas nuevas prácticas de los media. ANGROSINO da una panorámica general de la etnografía, KVALE ofrece una de las entrevistas y FLICK, de las cuestiones de calidad en la investigación cualitativa.

ANGROSINO, M (2012) *La investigación etnográfica y la observación en Investigación Cualitativa*, Madrid. Morata

BARBASH, I. y TAYLOR, L. (1997) *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley. University of California Press.

COLLIER, J. y COLLIER, M. (1986) *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque. University of New Mexico Press.

DRESCH, P., JAMES, W. y PARKIN, D. (eds.) (2000) *Anthropologists in a Wider World: Essays on Field Research*. Oxford. Berghahn Books.

ELLEN, R. F. (ed.) (1984) *Ethnographic Research: A Guide to General Conduct*. Londres. Academic Press.

FIELDING, N. (2001) "Etnography", en N. GILBERT (ed.), *Researching Social Life*. Londres. Sage, págs. 145-163.

FLICK, U. (2007b) *El control de calidad en Investigación Cualitativa*. Madrid. Morata (próxima aparición)

GROSS, L., KATZ, J. y RUBY, J. (eds.) (1998) *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. Nueva York; Oxford. Oxford University Press.

GROSS, L., KATZ, J. y RUBY, J. (eds.) (2003) *Image Ethics in the Digital Age*. Minneapolis. University of Minnesota Press.

KVALE, S. (2011) *Doing Interviews* (Libro 2 de *The SAGE Qualitative Research Kit*).

[12](#) No soy abogado y mi comprensión de estas cuestiones está en un nivel muy superficial. Los investigadores sociales que piensen que tienen buenas razones para estar preocupados por esos asuntos deberían consultar a un abogado de medios de comunicación o cualquier otro abogado versado en estas cuestiones. Sin embargo, pienso que hay muchas áreas grises y pocas respuestas claras.

[13](#) El que los sujetos de las imágenes no tengan derecho legal automático al *copyright* en esas imágenes se mostró en 1998, cuando la Fundación en Recuerdo de Diana, la princesa de Gales, entabló acción legal contra un fabricante norteamericano de elementos conmemorativos afirmando que una muñeca “Diana que producía “explotaba la identidad de la difunta (*Electronic Telegraph*, número 1089, 19 de mayo de 1998); un año antes, la Fundación había tratado de registrar la imagen de Diana como marca. Ambas acciones fracasaron.

5

Presentación de la investigación visual

Contenido del capítulo

Modos de presentación
Comprender a la audiencia
Presentación de la investigación visual en contextos académicos
Presentación de la investigación visual a los sujetos de investigación
Presentaciones digitales y multimedia
Organizar imágenes y otros datos

Objetivos del capítulo

Después de leer este capítulo, usted debería:

- comprender que se debe considerar a la audiencia antes de presentar los resultados de la investigación;
- conocer varias maneras de presentar visualmente la investigación social, y
- comprender los ejemplos que demuestran el valor de la investigación colaborativa.

Estudio de caso: Las historias de Oak Park y la presentación mixta de medios

El reciente trabajo del antropólogo visual Jay RUBY proporciona un ejemplo interesante de la utilización de una gama completa de medios para presentar y difundir un proyecto de investigación social. RUBY ha examinado la transformación social en Oak Park, un barrio de Chicago renombrado por su integración social. Con este fin, realizó más de un año de trabajo de campo etnográfico en Oak Park, durante el cual se concentró en varias casas que ejemplificaban la diversidad social del barrio y en el centro para la vivienda y las escuelas, que desempeñan un papel importante en el mantenimiento de lo que RUBY llama “el experimento (de la gente de Oak Park) en diversidad ‘racial’, económica, religiosa y sexual”. En este nivel, la investigación es bastante convencional; lo que la hace distintiva son los métodos que RUBY ha empleado y la transparencia y apertura con que la ha llevado a cabo. Al inicio del proyecto, RUBY estableció una página web, en gran parte para los propios residentes de Oak Park, explicando los propósitos y alcance del proyecto. En el curso de la investigación, RUBY ha añadido a esta página web lo que ahora equivale a cinco años de informes de progresos mensuales y luego quincenales, así como un boceto de los artículos académicos, declaraciones de posición sobre cuestiones como sus solicitudes de financiación e historias sobre su trabajo en el periódico local.



Figura 5.1. Jay RUBY filmando en el Centro para la vivienda de Oak Park (cortesía del Centro para la vivienda de Oak Park)

Metodológicamente, RUBY trataba de crear lo que él llama “una etnografía pictórica”, que implicaba no sólo grabar en vídeo entrevistas y las actividades diarias de sus sujetos de investigación, sino también acumular un archivo de docenas de fotografías de Oak Park que se extendieran durante más de cincuenta años. Trataba también de explorar los límites de un enfoque reflexivo y colaborativo (él nació y se crió en Oak Park) para la investigación social. El método de publicación que eligió fue en CD, que le permitía incluir imágenes fijas y en movimiento, y además texto. Así, podría también presentar mucho más material de lo que sería posible con un libro publicado o una película etnográfica individual, al tiempo que le liberaba de la limitación de linealidad o de crear una línea coherente única de argumento. RUBY se embarcó en el proyecto aproximadamente cuando se retiró de su puesto académico. En este sentido, pues, tenía poco que perder eligiendo “publicar” de una manera poco convencional, en tanto que un investigador más joven podría sentirse presionado a enviar artículos a revistas con revisión de expertos. Sin embargo, su presentación de todos los materiales de investigación iniciales e informes en una página web abierta es una estrategia que cualquiera podría emular y, desde luego, resulta propicia para promover la investigación colaborativa (asumiendo que los sujetos de investigación tengan acceso a internet y hablen el idioma utilizado en la página). La página de RUBY para el proyecto se puede ver en <http://astro.temple.edu/~ruby/opp/>; la página contiene también detalles de cómo encargar los dos primeros CD (de los cuatro proyectados) de las Historias de Oak Park.

Modos de presentación

El capítulo anterior concluyó con un debate sobre ética, derechos y *copyright* y, por tanto, comenzó a pasar de una consideración de los métodos visuales en el campo a un análisis de la publicación, la presentación y la difusión. En su mayor parte, los investigadores sociales presentan sus hallazgos en forma escrita y los difunden a

través de los canales convencionales. Por ejemplo, hay al menos cuatro revistas (enumeradas al final del Capítulo 1, pág. 38) dedicadas a publicar los resultados de la investigación visual de la ciencia social y, a medida que los métodos visuales se extienden desde su centro original en la antropología y la sociología hasta áreas como la psicología y los estudios sanitarios, es cada vez más probable que las revistas en estas disciplinas acepten presentaciones basadas en la investigación visual. Al mismo tiempo, los estudiantes, al menos en algunas disciplinas de las ciencias sociales, pueden realizar investigación visual en nivel de doctorado (e inferior) y conseguir que expertos y examinadores acepten sus hallazgos. La mayoría de estas publicaciones (o tesis) reproducen materiales visuales creados o estudiados durante el curso de la investigación, pero estos materiales tienen habitualmente una función ilustrativa y se pretende que apoyen o aporten datos a favor del argumento escrito, no que proporcionen un contraargumento. Por supuesto, hay excepciones; por ejemplo, *Visual Methodologies* de ROSE (2001) y *Researching the Visual* (2000) de EMMISON y SMITH contienen ambos imágenes con las que se pide al lector que trabaje de alguna manera, pero dichos textos están dirigidos a estudiantes y tienen una intención didáctica. El presente volumen utiliza, por el contrario, un pequeño número de imágenes casi por completo con propósitos ilustrativos.

Cualquiera que sea el propósito de las imágenes utilizadas, las consideraciones principales (al menos para las publicaciones, no para las tesis de estudiantes)¹ tienen que ver con el *copyright* y los derechos de reproducción, y el coste. Aparte de esas consideraciones, esta manera de difundir los resultados de la investigación visual difiere poco de la difusión de cualquier resultado de investigación. Por contraste, en este capítulo me preocupa en gran parte la presentación *visual* de los resultados de investigación y no la presentación de los resultados de investigación visual en forma escrita o verbal.

Comprender a la audiencia

Como con cualquier proyecto de investigación, los proyectos de investigación visual tienen que considerar la(s) audiencia(s) pretendida(s) desde el principio, pero quizá también tengan que tener especialmente presentes las audiencias no pretendidas. Hay además cuestiones distintivas que considerar cuando se presentan los resultados de la investigación visual, particularmente cuando lo hacen visualmente (en su totalidad o en parte). Que las imágenes sean multivocales y “hablen” a diferentes personas en contextos diferentes en maneras diferentes es un axioma de la investigación visual misma; si, de algún modo, no fuera éste el caso, entonces la mayor parte de la investigación visual sería redundante. Sin embargo, a veces parece como si los investigadores sociales que presentan sus resultados visualmente no consideraran este punto lo suficiente.

Por ejemplo, la pequeña cantidad de investigaciones realizadas sobre la recepción de películas documentales por las audiencias muestra que éstas no interpretan de modo transparente y natural las películas, sino que aportan a ellas modos de comprender sociales y culturales formados previamente. En investigaciones realizadas sobre audiencias de estudiantes estadounidenses que veían películas como parte de un curso introductorio de antropología, MARTÍNEZ encontró que algunas películas generaban una respuesta aberrante, una “lectura inadecuada” de las intenciones supuestas de las cintas (MARTÍNEZ, 1990, 1992). En películas sobre sujetos de investigación exóticos, como los amerindios que habitan en la selva, los estudiantes “leían” la apariencia y comportamiento de los sujetos (casi desnudos y realizando ceremonias elaboradas, asociadas en ocasiones a amenazas de guerra o violencia) como confirmación de los estereotipos inexactos que tenían ya sobre los pueblos “primitivos” o “tribales”. Del mismo modo, se pensaba que las películas que tenían una intención explícitamente didáctica, con un comentario de voz en off y tablas o diagramas en las pantallas estaban vacías de contenido y eran aburridas. De acuerdo con Umberto ECO, MARTÍNEZ categoriza de modo aproximado los textos fílmicos como abiertos o cerrados. Cuanto más didáctico o “cerrado” es un texto, más probable es que no consiga su pretensión y sea objeto de lecturas aberrantes. A la inversa, las películas “abiertas” —con estructura laxa, de estilo

observacional, sin comentarios— tienen más éxito, al exigir una mayor implicación por parte del observador para dar sentido al texto (MARTÍNEZ, 1992, págs. 135-136). De manera más anecdótica, GINSBURG advierte que mientras que un cineasta profesional y crítico postcolonial rechazó el proyecto “A través de ojos navajo” de WORTH y ADAIR (1972) como “condescendiente”, los estudiantes nativos estadounidenses a los que GINSBURG ha enseñado lo encuentran “tanto convincente como valioso” (GINSBURG, 1999, pág. 162).

Estos hallazgos son específicos a un contexto, relacionándose en ambos casos con audiencias estudiantiles estadounidenses. Sin embargo, la cuestión central es que, cualquiera que sea la lectura de una película u otra imagen que el productor de ésta presente como “correcta”, la audiencia puede responder a ella de otras maneras, no necesariamente aleatorias.

Presentación de la investigación visual en contextos académicos

Muchos investigadores sociales realizan su trabajo dentro de un entorno académico y se espera que adquieran las destrezas y aprendan las convenciones por las cuales esta investigación se presenta a una audiencia académica. Con respecto a los hallazgos de la investigación escrita, estas convenciones están relativamente bien establecidas, aunque difieren de una disciplina a otra y cambian también con el tiempo. Sin embargo, con respecto a las comunicaciones visuales, sean cuales sean las destrezas que un investigador pueda tener (por ejemplo, en la edición de película), las convenciones a las que debe ajustarse están mucho menos definidas. En sintonía con la afirmación de la antropóloga Margaret MEAD de que las ciencias sociales son “disciplinas de palabras” (MEAD, 1995), algunos investigadores sociales visuales han planteado que sus colegas de profesión no comprenden ni aprecian adecuadamente su trabajo (por ej., GRADY, 1991; PROSSER, 1998). Como se señaló en el Capítulo 2, después de un período inicial en el que la fotografía se aceptaba como “prueba” de afirmaciones sociológicas, el poder de la

imagen en antropología y sociología se desvaneció rápidamente y las fotografías tienden a aparecer, en su mayor parte, en los estudios escritos simplemente como ilustraciones, adiciones relativamente redundantes al texto. Por supuesto, las imágenes en movimiento no se pueden integrar en textos escritos (aunque véase, en pág. 140, sobre multimedia), pero, para el cine etnográfico al menos, se ha desarrollado desde la década de 1970 un rico circuito de festivales de cine etnográfico que permite presentar las películas a antropólogos profesionales y cineastas por igual.

Incluso cuando se utilizan en publicaciones académicas como “meras” ilustraciones en un texto orientado esencialmente a las palabras, ligadas por leyendas y texto que describe la imagen, no es fácil constreñir las fotografías y otras imágenes, especialmente a medida que el tiempo pasa y el contexto cambia. Esto es cierto con total seguridad en las publicaciones iniciales en el género de “razas de la humanidad”, donde, divorciadas de los supuestos intelectuales del día, es difícil ver ahora la supuesta tipología que se suponía que demostraban las imágenes. En el capítulo anterior se proponía que la mejor manera de ocuparse de las cuestiones éticas e intelectuales derivadas de la investigación visual era trabajar *con* los sujetos de investigación en lugar de trabajar *sobre* ellos. De manera paralela en su representación de la investigación visual, los investigadores podrían tratar de trabajar con imágenes, para dejarles hablar por sí mismas, por así decir, en lugar de intentar forzarlas para que se ajusten a una agenda intelectual predeterminada. Se explorará esta idea con mayor detenimiento en la sección sobre multimedia, pág. 140; véase también el estudio de caso al comienzo de este capítulo, pág. 125.

Presentación de imágenes fijas: El ensayo fotográfico

En el capítulo anterior, describí brevemente cómo Ruud VAN WEZEL trabajó con sus sujetos de investigación en Lisboa para crear una fotonovela, una forma de presentación que era familiar para los

sujetos, pero con contenido nuevo. Aunque esta forma particular no resultaría familiar para la mayoría de las personas con formación universitaria, gran parte de ellas estará familiarizada con el fotoperiodismo y muchas reconocerán el ensayo fotográfico. Los ensayos fotográficos se originaron como una forma de periodismo y, aunque quizá sean menos comunes hoy, se pueden encontrar todavía en ocasiones en los suplementos de fin de semana de los periódicos o como exposiciones de galería. Aunque teóricamente se pueden dedicar a cualquier materia, históricamente ha habido un sesgo particular hacia materias de política social y preocupación social. Desde la década de 1960, el crítico de arte/social John BERGER y el fotógrafo Jean MOHR colaboraron en una serie de proyectos que trascendían efectivamente los límites entre el periodismo serio, la crítica social y la sociológica, examinando las clases medias británicas (1967), los emigrantes en Europa (1975) y los campesinos europeos (1982), introduciendo así la forma en el escenario académico. Más recientemente, revistas como *Critique of Anthropology*, *Visual Communication* and *Visual Sociology* (ahora *Visual Studies*) han publicado ensayos fotográficos de la extensión de un artículo y algunos autores han podido convencer a los editores para que publiquen ensayos fotográficos con la extensión de un libro (por ejemplo, HARPER, 1982, 1987b), o incluir ensayos visuales en obras de tamaño de libro (por ejemplo, DANFORTH y TSIARAS, 1982).

En un artículo sobre la construcción de lo que él llama narrativas etnográficas visuales, HARPER perfila dos modos de secuenciar fotografías que serían apropiados para la construcción de un ensayo fotográfico (HARPER, 1987a). En el modo fenomenológico, se hace un intento de presentar la experiencia subjetiva de algunos fenómenos sociales tanto desde la perspectiva del investigador como desde la del que está dentro. Aunque guiado obviamente por alguna clase de narrativa, no es preciso adherirse a la secuencia cronológica estricta, el propósito es exploratorio y el efecto global es acumulativo; se pretende que el resultado real “cree la experiencia de proceso, evoque una sensación de tono y textura de entrar en otra cultura” (1987a, pág. 4). Por contraste, el modo narrativo, para el que HARPER identifica un gran número de ensayos fotográficos y películas

etnográficas, está más preocupado por contar una historia en la que el investigador pueda haber participado pero que, no obstante, sea fundamentalmente la historia de los sujetos de la investigación.

Algunos podrían afirmar que el trabajo de la sociología empírica no es contar historias, sino utilizar las encuestas y otros métodos para reunir datos de forma sistemática y presentar luego los resultados de manera no ambigua y precisa. Refutando esto, el sociólogo visual John GRADY presenta dos contraargumentos. En primer lugar, los enfoques sociológicos cuantitativos o formalistas no abarcan todo el material pertinente; además de lo que se excluye del marco de investigación, existe dentro de éste el problema de la indeterminación residual de los datos que no encajan con todos los demás que se han categorizado limpiamente. En segundo lugar, todos los relatos textuales de investigación están narrativizados inevitablemente de alguna manera

(GRADY, 1991, págs. 29, 34). A esto podríamos añadir, siguiendo a PINK (2001, pág. 135), que nadie está proponiendo que los ensayos fotográficos sustituyan por completo todos los demás modos de presentación de la investigación social, sino que hay formas de etnografía crítica a las que les sirve particularmente bien la (re)presentación visual. Esto es particularmente cierto cuando se conoce bien una forma de vida social por medio de sus representaciones visuales; PINK cita el ejemplo del trabajo de SCHWARTZ sobre la *Superbowl* de Miniápolis, donde las imágenes tomadas por SCHWARTZ actúan como contrapunto a la imagen del acontecimiento “fabricada” por sus creadores y patrocinadores (SCHWARTZ, 1993, citado en PINK, 2001, pág. 135).

No hay un modelo único para un ensayo fotográfico y los investigadores sociales que consideran esta forma de presentación visual deben examinar una variedad de ejemplos existentes para considerar las distintas posibilidades. En todos los casos, la cuestión más importante que hay que plantear detenidamente es quizá la relación entre las imágenes y el texto. Algunos investigadores deciden poner una leyenda a las imágenes, mientras que otros no. Pero cuando se incluyen leyendas, ¿deben éstas ser extensas y descriptivas y quizá interpretativas o limitarse simplemente a datos

relativos a hechos como la fecha y el lugar? Si no se utilizan leyendas, ¿deben las imágenes al menos estar numeradas (Figura 1, Figura 2, etc.) y citarse en el texto que las acompaña o se debe dejar simplemente que hablen por sí mismas? ¿Debe haber algún texto que las acompañe, tengan leyenda o no las imágenes? Las respuestas a estas preguntas dependen en parte de lo que el investigador social esté intentando hacer con la presentación, pero también en parte de quién considere que es la audiencia. Por ejemplo, dentro de la antropología un investigador no puede suponer sin más que los lectores tendrán conocimiento del contexto etnográfico amplio del que forma parte el trabajo etnográfico específico presentado mediante las fotografías y, por tanto, se requiere algún texto de acompañamiento o leyendas bastante amplios. De modo diferente, un texto escrito puede presentar material que se atiene relativamente a los hechos, quizá incluso resultados de un análisis cuantitativo que los lectores sociológicos especializados entenderían fácilmente, mientras que las imágenes sin leyenda pueden actuar como una contrapartida expresiva.

El propósito en general es asegurar que el texto y la imagen se utilizan de una manera tal que maximice su potencial comunicativo y expresivo. De este modo, el ensayo fotográfico es bastante diferente de un texto ilustrado. En su libro sobre “la gramática del diseño visual”, KRESS y VAN LEEUWEN (1996) presentan más de 180 imágenes en el curso de unas 280 páginas, pero se pretende que la mayoría de ellas sean ejemplos ilustrativos de un punto expresado en el texto o son presentaciones de su material de origen. No se pretende que las imágenes se lean independientemente del texto o formen un metaargumento por sí solas, sino que, al contrario, están limitadas por el texto para realizar una función particular. Por contraste, el ensayo fotográfico al final del libro de DANFORTH y TSIARAS sobre rituales funerarios griegos (1982) forma un texto paralelo tanto al texto escrito principal como a los textos individuales de acompañamiento; se pretende que las imágenes vayan más allá de las palabras y les proporcionen un contrapunto.

Presentación de cine y vídeo

En esta sección me ocupo sólo de películas realizadas por investigadores sociales con la intención específica de hacer una contribución a su práctica y a los hallazgos disciplinares; por tanto, excluyo lo que probablemente constituye la mayoría de las películas “etnográficas”. Esto no quiere negar el valor de estas películas — sobre las que otros y yo hemos escrito extensamente— sino simplemente mantener el enfoque ante todo en la investigación social. Las películas que se conciben y ejecutan específicamente como parte de un proceso en curso de investigación social generan consideraciones específicas de audiencia.

El antropólogo francés y cineasta etnográfico Jean ROUCH dijo una vez que él hacía películas en primer lugar para sí mismo, en segundo lugar para las personas que participaban en ellas y, por último, para “el mayor número de personas, para todos” (EATON, 1979, págs. 4446). Mientras que este orden de prioridad es un lujo que quizá sólo el investigador social tenaz (como ROUCH) o con abundantes recursos económicos independientes pueda permitirse, su afirmación es un recordatorio de que las audiencias para la investigación visual pueden ser múltiples. Más adelante me ocupo de la segunda de las audiencias de ROUCH, los sujetos de investigación, y me centro aquí en la tercera [3](#). Aunque tener “el mayor número posible de personas” que vean nuestra película es una meta deseable, en la práctica, la gran mayoría de películas hechas por científicos sociales son vistas por unas pocas docenas de personas en un festival de cine o dos, y a partir de entonces las ven principalmente estudiantes a quienes se muestran con propósitos didácticos [4](#).

Las películas realizadas por cineastas profesionales sobre temas de interés sociológico amplio están destinadas con frecuencia para la emisión en televisión, esté implicado un investigador social profesional o no en la producción. En este contexto, se ha afirmado que estas películas pueden servir para anunciar una disciplina, como la antropología, y sus hallazgos a una audiencia no especializada y, de este modo, promover una mayor tolerancia o comprensión. Hay algunos datos anecdóticos de que esto puede ser cierto, pero se

necesita más investigación para demostrar este efecto. El trabajo de MARTÍNEZ, citado al comienzo de este capítulo (pág. 128), indica que el efecto opuesto es también un resultado posible.

Pero afirmar que los estudiantes formarán probablemente la mayor audiencia para la película de un investigador social no pretende denigrar la película ni a los estudiantes como audiencia. Gran parte de la producción investigadora escrita la leen estudiantes, igual que, por supuesto, otros profesionales investigadores y prácticos. Muchos futuros profesionales de sociología, antropología o la disciplina de que se trate no se especializarán en investigación social, por eso es importante que mientras estudian en la universidad, los libros y artículos que lean y las películas que vean gocen de buena consideración y sus ideas sociológicas sean claras. Esto no quiere decir que todas las películas deban ser didácticas, sino que un conocimiento del contexto más amplio de observación debe desempeñar un papel. Los cineastas profesionales, con un ojo puesto en una audiencia televisiva, no tienen obligación y quizá tengan poco interés en asegurar la validez sociológica de sus producciones. Los investigadores sociales profesionales, en el conocimiento de que, casi con toda seguridad, serán estudiantes quienes vean su trabajo, deben preocuparse tanto porque se articule con el corpus más amplio de investigación social en el área pertinente como lo estarían al preparar un artículo para su publicación.

Esto no es defender una conformidad servil, de manera que todas las películas de ciencia social confirmen o ilustren simplemente posiciones sociológicas familiares. Siguiendo la línea de GRIMSHAW, mencionado en el capítulo anterior, en pág. 105, la utilización de métodos visuales puede plantear un desafío a posiciones existentes dentro de una disciplina, pero sólo puede hacerlo con pleno conocimiento de cuáles son esas posiciones. En el transcurso de la planificación y, luego, la ejecución de un proyecto de película de investigación social es necesario hallar un terreno intermedio entre un enfoque de “un poco para todos” para la audiencia pretendida y un enfoque demasiado estrecho en una audiencia específica. Lo primero corre el riesgo de no implicar a nadie con mucha fuerza; lo segundo, de no acertar con su objetivo particular. Las películas muy didácticas

que MARTÍNEZ encontró susceptibles de interpretaciones aberrantes se habían creado para su uso en la enseñanza de antropología a estudiantes universitarios norteamericanos en la década de 1960. Cualquiera que fuera su recepción entonces, una generación posterior las encontró “aburridas y repetitivas” y “no comprendía lo que estaba sucediendo” (MARTÍNEZ, 1990, pág. 41).

Como con el ensayo fotográfico, se debe considerar también la relación entre la imagen y el texto. Las películas de fuerte componente didáctico cuentan normalmente con una narración casi constante en *off* que describe lo que el observador puede ver en la pantalla y dirige la atención de éste a incidentes o acciones particulares. Las películas más “abiertas”, las que requieren que el observador se implique con las imágenes y el sonido para buscar significado, tienen poca o ninguna voz en *off*. Hay ventajas y desventajas en ambas posiciones; en el último caso especialmente, hay un peligro de que películas “abiertas” sobre sujetos de investigación exóticos (para el observador) carezcan de contextualización suficiente para que éste dé sentido a lo que está viendo y oyendo.

Por esta razón, algunos escritores sobre cine etnográfico han defendido la producción de guías de estudio que acompañen las películas utilizadas en la enseñanza (por ej., HEIDER, 1976, pág. 127). Aunque hay desacuerdo sobre esto, hasta cierto punto es un problema inexistente. Se produzca una guía de estudio específica o no, una película creada y presentada como resultado de una investigación social no será el único producto; habrá informes, una tesis, artículos publicados, presentaciones en conferencias y otras formas de producción escrita y basada en el lenguaje. Estos productos, tomados juntos, forman un corpus de resultados de investigación en el que cada parte se encarga de un punto pero apoya o añade perspectivas alternativas a los otros.

Aceptación profesional

Normalmente, los estudiantes tienen poca elección sobre qué y cómo les enseñan. La proyección de una película etnográfica o una

exposición de diapositivas puede proporcionar alrededor de una hora de bienvenido alivio de una serie de clases basadas en la exposición verbal, y el uso efectivo de materiales visuales en la enseñanza se puede evaluar en estudios de respuesta posteriores al curso, pero en conjunto no se espera que los estudiantes juzguen la contribución intelectual de los resultados de la investigación visual a disciplinas de investigación social como la antropología y la sociología. Sin embargo, a algunos investigadores visuales profesionales les preocupa la evaluación por expertos, particularmente en lo que se refiere a las cuestiones del empleo o la promoción, y les inquieta que sus colegas no los tomen en serio, que su trabajo no se comprenda ni se aprecie adecuadamente (por ej., GRADY, 1991; PROSSER, 1998; pero véase MACDOUGALL, 1997). En respuesta a esto, particularmente con respecto a los historiales de empleo e investigación, la Sociedad para la Antropología Visual (una sección de la Asociación Americana de Antropología) ha publicado un conjunto de directrices para la evaluación de “medios visuales etnográficos” para ayudar a los comités de contratación universitaria (SVA, 2001).

Aunque las directrices se relacionan específicamente con la disciplina de la antropología, se pueden adaptar a otras disciplinas de investigación social reflexionando sobre ellas. Por supuesto, no tienen peso legal y los comités de contratación y promoción no están obligados a consultarlas, pero actúan como un punto de partida útil para asegurar la aceptación profesional de los resultados de investigación no impresos. Las directrices hacen hincapié en dos puntos amplios. En primer lugar, que no todo el conocimiento sociológico de la sociedad se puede presentar en forma escrita y que “las representaciones visuales ofrecen a los observadores un medio para experimentar y comprender la complejidad, riqueza y profundidad etnográficas” (SVA, 2001, pág. 5). En segundo lugar, que la producción de materiales de investigación no impresos no es en modo alguno una tarea trivial: “con independencia del trabajo de campo preparatorio, la creación de una película consume fácilmente cuarenta horas por cada minuto de tiempo de pantalla” (SVA, 2001, pág. 6). Las directrices instan a los comités a tener en cuenta estos y otros puntos (como el valor de los medios audiovisuales en la

enseñanza) cuando consideren el producto de investigación de un especialista, que puede ser escasa en trabajos publicados tradicionales, pero abundante en películas, exposiciones fotográficas y producciones multimedia. Las directrices proponen también que los comités busquen consejo de especialistas de medios visuales profesionales y que aquellos que están siendo evaluados presenten cartas de apoyo de expertos externos, como miembros de jurados de festivales cinematográficos. Las directrices no defienden la aceptación sin crítica de los productos de investigación en medios visuales —a fin de cuentas, las cuarenta horas de preparación por minuto de tiempo de pantalla pueden haber dado lugar a una película que sea ingenua desde un punto de vista sociológico o deficiente desde un punto de vista técnico—, sino que tratan de asegurar simplemente que no se descarten los modos poco familiares de presentación de la investigación por el simple hecho de su falta de familiaridad.

[1](#) Dicho esto, hay muchos departamentos de ciencia social en el Reino Unido —incluido el mío propio en nivel de doctorado— que, por ejemplo, no aceptarían una película como parte inherente de la argumentación de una tesis, sino sólo como un anexo a una disertación escrita, que los examinadores no estarían obligados necesariamente a ver.

[2](#) Se podría defender también la posición contraria, que las fotografías son y siguen siendo demasiado poderosas en sus propiedades de representación para estar limitadas de esta manera.

[3](#) Considero la primera “audiencia” como evidente por sí misma y es poco ingenuo pretender que sea de otra manera.

[4](#) El “metraje de investigación” es, por supuesto, otra cuestión; cuando un investigador social ha filmado película o vídeo como parte de un ejercicio de recogida de datos, es probable que él forme, sin duda, la única audiencia para la totalidad del material, aunque algún extracto de él pueda proyectarse como presentación en conferencias.

Presentación de la investigación visual a los sujetos de investigación

El énfasis que puse en los proyectos de investigación colaborativos en el capítulo anterior encuentra su corolario en la decisión de presentar resultados de la investigación visual a los sujetos que participaron originalmente en ella. La justificación moral para esto debería ser obvia: los sujetos de investigación prestaron su tiempo y se comprometieron con el proyecto, a menudo sin remuneración, y es justo cuanto menos que vean los resultados. El coste de hacer copias de fotografías o cintas de vídeo para entregarlas a los sujetos de investigación debería ser un componente esencial de un presupuesto de investigación. Las cuestiones de “propiedad” de las imágenes se deberían establecer también pronto en el proceso de investigación.

Hay también justificaciones intelectuales para compartir los resultados visuales con los sujetos de la investigación. Se han mencionado ya varios ejemplos en capítulos anteriores: COLLIER mostró sus fotografías del proceso de tejer al artesano que filmó y éste le dijo que había comprendido mal y lo había representado erróneamente (COLLIER y COLLIER, 1986); STEIGER (1995) y VAN DER DOES y sus colaboradores (1992) tomaron fotografías de los sujetos de investigación y también con ellos, luego las utilizaron como la base para entrevistas, seguido por más sesiones fotográficas, etc. En esta sección, analizo varias maneras en que los resultados de la investigación visual se pueden compartir o devolver, indicando los problemas en ocasiones no anticipados que pueden tener lugar a continuación (véase también BARBASH y TAYLOR, 1997, págs. 69).

Exposiciones

En la conclusión de algunos proyectos de investigación es obvio que imágenes se deben ofrecer y a qué personas. Allí donde están implicadas pequeñas cantidades de sujetos de investigación y el investigador crea sus propias imágenes (como con COLLIER, STEIGER y VAN DER DOES), éstas pueden interesar sólo a los que aparecen en

ellas. Las imágenes pueden ser también lo bastante íntimas como para que los sujetos representados puedan sentirse incómodos con que sean vistas en círculos más amplios. En el curso de otros proyectos, las imágenes utilizadas son históricas o guardan una relación más remota con sujetos de investigación específicos, y varios investigadores han decidido en su lugar montar una exposición pública. En un caso, Joshua BELL, un antropólogo, tomó dos colecciones de fotografías históricas de localidades en el delta del Purari de Nueva Guinea Papúa y utilizó diversos medios para mostrarlas a los aldeanos. El objetivo de tomar las imágenes del delta del Purari era permitir a BELL acceso a las narrativas históricas necesarias para su investigación. Las propias imágenes las crearon dos conjuntos de antropólogos en las primeras décadas del siglo XX y fueron recibidas “con entusiasmo abrumador” (J. BELL, 2003, pág. 115). BELL describe las ruidosas y caóticas escenas cuando mostró las imágenes a grupos de personas, así como las respuestas más medidas —y en ocasiones contradictorias— de los individuos que vieron las imágenes en privado. Al menos en una ocasión BELL montó una exposición improvisada simplemente pegando las imágenes (copias láser digitales) con chinchetas en la pared externa de una casa de juncos y dejando que la gente decidiera cuándo y en qué compañía verlas y comentarlas (BELL, comunicación personal). Mostrar las imágenes públicamente y escuchar las respuestas, pero también enseñarlas en privado en el curso de la conversación, permitió a BELL ver que la historia de los aldeanos se ponía en tela de juicio, se sometía a revisión y estaba íntimamente ligada a acontecimientos políticos en el presente.

Circunstancias similares de descubrimiento imprevisto llevaron a GEFROY y a un investigador colaborador a montar una exposición de antiguas fotografías en una localidad en el sur de Francia (GEFFROY, 1990). Como se analiza brevemente en la pág. 94, GEFROY había estado realizando una investigación sobre la historia de una fiesta santoral popular cuando se dio cuenta del valor de las fotografías como método de obtención de datos para aumentar su conocimiento del pasado de la localidad. Durante el curso de la investigación, GEFROY y su colaborador reunieron un gran número de fotografías

antiguas, pero se dieron cuenta de que carecían de información básica acerca de las personas, los lugares y los acontecimientos representados en muchos casos. Por consiguiente, dispusieron que se montara una exposición de las fotografías en la que presentaban éstas lado a lado con un perfil lineal de los elementos de la composición. Se pidió a los visitantes a la exposición que proporcionaran cualquier información que pudieran escribiendo en los perfiles, cosa que ellos hicieron, y además que proporcionaran más fotografías. No sólo los investigadores recogieron más datos para su trabajo sobre la memoria social, GEFROY describe cómo la experiencia afectó a los propios habitantes de la localidad:

(la exposición) creó una atmósfera de excitación en Utelle: tuvieron lugar nuevas reuniones, intercambios intergeneracionales, debates y veillées (reuniones sociales vespertinas en domicilios privados). Durante el tiempo que duró la exposición, era habitual ver personas, fotografías en mano, reuniéndose en la calle o cruzando la aldea hacia la casa de un amigo o pariente.

(1990, pág. 376.)

En cierto sentido, las acciones de GEFROY y su colega estimularon sin querer una vuelta a formas anteriores de interacción social, poniendo a la sociedad de la aldea —si bien de manera transitoria— en conformidad cronológica con las propias imágenes.

Como con todos los demás aspectos del proceso de investigación, hay cuestiones éticas que considerar, lo mismo que cuestiones de propiedad legal y moral de las imágenes. GEFROY exponía imágenes que de todas formas eran propiedad de los aldeanos pero que éstos habían guardado en el fondo de un cajón en su casa. Por el contrario, BELL presentaba a los aldeanos del delta del Purari imágenes que no habían visto antes pero con las que estaban fuertemente identificados. Las cuestiones éticas y de propiedad, aunque están presentes siempre, saltan a primer plano cuando se “repatrian” las imágenes de esta manera a sus comunidades de origen.

Repatriación visual

Dentro del mundo del museo en general, y el mundo del museo

etnográfico específicamente, se han debatido con ardor en años recientes las cuestiones que rodean a la repatriación. Aunque la cuestión de la continuada retención del Museo Británico de los mármoles (“Elgin”) del Partenón ha estado en la conciencia pública y profesional durante muchas décadas, desde la década de 1960 la creciente fuerza del movimiento de los derechos indígenas significa que muchos museos etnográficos deben reconsiderar ahora su propiedad y mostrar los objetos adquiridos mediante cualquier medio por generaciones previas de coleccionistas. En muchos casos, la relación entre el coleccionista y lo que ha venido en llamarse las comunidades de origen formaba parte de una relación colonial más amplia (PEERS y BROWN, 2003). Dejando aparte las complejas cuestiones prácticas, políticas y morales implicadas en los debates sobre la repatriación de objetos de las colecciones de los museos, es quizá algo simplista —y sin embargo cierto— señalar que resulta bastante sencillo devolver copias de las fotografías y películas guardadas en colecciones de museos y archivos. Las imágenes producidas por medios fotomecánicos se pueden copiar con relativa facilidad y las copias se pueden “repatriar” en diversas formas: como impresiones de estudio de alta calidad, como imágenes digitales en CD (quizá para uso en un centro cultural local) o simplemente como impresiones láser a partir de copias digitalizadas, como hizo BELL.

El imperativo de “repatriar” de esta manera puede ser un fin moral en sí mismo —devolver lo que se ha tomado— pero también puede ser una forma de estrategia de investigación, como era en el caso de BELL [5](#). El investigador ingenuo podría suponer que las comunidades locales recibirían las imágenes repatriadas de su pasado ancestral sin condiciones y con gratitud, una bienvenida devolución de su “herencia visual”, como GEFROY (1990) lo denomina. Aunque esto puede suceder (véase KINGSTON, 2003, para un ejemplo) no se debería dar por supuesto, y aunque la recepción en ocasiones inesperada o incluso hostil dada a las imágenes devueltas puede ser incómoda para el investigador social en el campo, es posible obtener ideas sociológicas valiosas también a partir de la observación y análisis del proceso. Por ejemplo, se podría esperar que generaciones diferentes de una comunidad reaccionaran de manera distinta a la visión de

imágenes de sus antepasados. Un proyecto de historia oral que implicaba la devolución de imágenes a un grupo del pueblo luo en Kenia encontró que, mientras que los jóvenes se sentían cómodos con las imágenes, los mayores estaban bastante avergonzados de la apariencia “primitiva” de sus antepasados (EDWARDS, 2003, pág. 98, n. 3). A la inversa, BELL encontró que aunque las personas mayores en el delta del Purari reaccionaban favorablemente por lo general a las fotografías que se les mostraban, algunos jóvenes se distanciaban de las imágenes y se reían de ellas (J. BELL, 2003, pág. 116).

Las diferencias no se explican tanto por las distintas trayectorias históricas de los dos grupos, sino que son más bien una manera de aprender más sobre esa trayectoria histórica. En el caso del delta del Purari, los aldeanos tenían opiniones variadas y ambiguas con respecto a un hombre de la localidad que, después de la Segunda Guerra Mundial, perturbó radicalmente su sociedad mediante un movimiento social que introdujo nuevos estilos de vida y una nueva fe (*Baha'i*). Como las imágenes mostraban la vida purari antes del movimiento kabu, al reflexionar sobre ellas los aldeanos pusieron en tela de juicio su propia vida contemporánea, incluida su problemática relación con las compañías madereras que operaban en el delta. Así, la recepción de las fotografías no estuvo libre de problemas y supuso que una compleja red de relaciones sociales contemporáneas se inscribiera en el pasado. Para BELL, la repatriación de imágenes le permitió el acceso a sutilezas de las relaciones sociales del delta del Purari de las que cabe sospechar que no hubieran tenido conocimiento de otra manera.

La repatriación de imágenes visuales la pueden realizar investigadores sociales individuales y puede estar relativamente libre de problemas, especialmente si el investigador es un miembro de la comunidad de origen o está vinculado ya a ella (como lo estaba Deanna Paniataaq KINGSTON, que “devolvió” una película documental de la década de 1930 a la comunidad nativa de King Island en Alaska con la que estaba relacionada por vía materna: KINGSTON, 2003). Sin embargo, en conjunto, estos proyectos se emprenden mejor como parte de una serie de debates e intercambios en curso entre museos y archivos metropolitanos y las comunidades de origen. Sería preciso

considerar también lo que se supone que los miembros de la comunidad de origen van a hacer con las imágenes. STANTON informa que las familias aborígenes de Kimberly carecían de la tecnología (y los ancianos tampoco disponían de las destrezas) para hacer uso de los CDROM de imágenes repatriadas del Museo Berndt en Australia Occidental y preferían en su lugar tener álbumes de fotos impresas (STANTON, 2003, pág. 145). Aunque BROWN y PEERS grabaron en CDROM las imágenes históricas de la nación kainai en Alberta, Canadá, las adaptó para su uso en escuelas como parte de una política cultural más amplia acordada por la nación kainai (citado en EDWARDS, 2003, pág. 94).

En todos los proyectos descritos en esta sección, las imágenes se podrían haber estudiado aisladas por el investigador social, como documentos históricos. Utilizando el análisis de contenido, o quizá un enfoque psicoanalítico [6](#), los investigadores podrían haberse dedicado a una interpretación de la narrativa interna de las imágenes, complementada quizá por una evaluación del contexto histórico en el momento de la producción de la imagen. En su lugar, todos los investigadores antes citados decidieron identificar una nueva audiencia para las imágenes —los sujetos de las propias fotografías (o sus descendientes)— y emprender una investigación de campo que uniera las imágenes y los sujetos. Al hacerlo así, no sólo llevaban a un primer plano nuevas interpretaciones de las fotografías —y, de hecho, la fotografía misma—, sino que se generaban nuevas ideas sobre las relaciones sociales de las comunidades sometidas a estudio.

Presentaciones digitales y multimedia

Durante la última década aproximadamente, ha habido un entusiasmo cada vez mayor entre los investigadores sociales visuales por los sistemas informáticos, que permiten combinar imágenes, sonido y texto de maneras que no era posible antes con los medios análogos tradicionales. Una vez digitalizadas, las imágenes se pueden almacenar, copiar y transmitir sin pérdida de calidad [7](#).

Existen diferentes dispositivos de salida: pantallas de televisión y vídeo, papel fotográfico, papel ordinario, etc. El sonido, el texto y las imágenes en movimiento se pueden tratar de la misma manera y, de modo más importante, asociarse y combinarse entre sí. Así pues, en abstracto, los sistemas informáticos parecen supe

rar muchas de las cuestiones intelectuales y problemas prácticos resaltados anteriormente en este capítulo. Por ejemplo, se pueden hacer múltiples copias de una película, algunas con comentario de voz en *off*, otras sin ella, para audiencias diferentes. Imágenes y texto se pueden combinar de múltiples maneras para presentar u ocultar subtítulos. Se pueden almacenar guías de estudio y otros materiales asociados junto a una película. Las audiencias pueden crear sus propias “vías” a través de una serie de imágenes estáticas para crear múltiples ensayos fotográficos.

Aunque hay excepciones importantes, muchas producciones multimedia (en Internet o CD) son autoediciones financiadas por becas o quizá por el bolsillo del propio investigador social. Esto tiene ventajas y desventajas. Las ventajas principales son que se puede “publicar” de esta manera todo el material que se desee. Por ejemplo, pocos editores comerciales e incluso no comerciales sancionarían más de aproximadamente una docena de reproducciones fotográficas en un libro, en especial uno escrito por un especialista joven o debutante, mientras que un CD o una página web podría incluir miles, si se desea. Además, el investigador tiene pleno control sobre la colocación de las imágenes, su relación (si guardan alguna) con el texto y numerosos otros factores de maquetación y diseño que los editores podrían no comprender o encontrar demasiado costoso de llevar a la práctica. La desventaja de la autoedición es, en primer lugar, que estas producciones rara vez son revisadas por especialistas o sometidas a una edición cuidadosa, si es que alguna vez lo son, y en segundo lugar que la distribución es normalmente muy limitada. Incluso si se publica en Internet y, por tanto, se distribuye de manera universal, una obra de investigación social visual debe someterse a la atención de investigadores y otras personas para que tenga un impacto.

La publicación multimedia difiere en algunos aspectos significativos

de la publicación convencional impresa en papel, aunque, como Sarah PINK señala, hay varios ejemplos en el campo de la investigación social que se podrían haber impreso esencialmente en la manera convencional (2001, pág. 159). FISCHER y ZEITLYN (s. f.) comparan este uso multimedia de una película, algo que se despliega secuencialmente ante el observador, como una presentación en PowerPoint. Un uso ligeramente más ambicioso del medio conserva todavía una estructura global y una secuencia, pero los hipervínculos llevan al usuario a otras partes de la presentación, por así decir, al equivalente de las notas al pie. Las posibilidades que este modelo abre para añadir “notas al pie” visuales y textuales a las películas etnográficas han atraído cada vez más a los antropólogos visuales; el modelo es el de un texto principal con subtextos asociados.

La Amazonia en multimedia

Un ejemplo particularmente rico de un modelo de texto central y textos subsidiarios se ve en *Yanomamo Interactive* de BIELLA, CHAGNON y SEAMAN, una reelaboración multimedia de una conocida película etnográfica, muy utilizada en la enseñanza (BIELLA y cols., 1997). En 1975, el cineasta Tim ASCH y el antropólogo Napoleón CHAGNON finalizaron una película, *The Ax Fight* [*La lucha del hacha*], sobre una breve pero violenta disputa que se produjo en una aldea del pueblo yanomamo de la Amazonia en Venezuela, donde estaban trabajando. La lucha tuvo lugar sin previo aviso, al menos para los visitantes, que se esforzaron para ponerse en disposición de filmarla; por ejemplo, la película se abre con la banda sonora sólo, ya que el técnico de sonido consiguió montar su equipo y correr antes que el operador de cámara.

Enfrentados con once minutos aproximadamente de metraje en bruto, sobre el que no habían tenido casi ningún control de filmación o preparación, ASCH y CHAGNON editaron la película en una estructura de tres partes. En primer lugar, está el metraje original, que sumerge al observador en la experiencia en bruto del acontecimiento con tan poca preparación como los cineastas tuvieron; luego hay una sección analítica en la que se edita parte del metraje original, fotografías

extraídas de él y diagramas genealógicos junto con un comentario explicativo que perfila con exactitud qué participante hizo qué a quién y por qué; por último, se pasa otra vez la secuencia original, ligeramente editada en cuanto a su homogeneidad, pero sin comentario, permitiendo al observador que interponga el conocimiento transmitido en la sección anterior para dar más sentido a la secuencia de acontecimientos a medida que se desarrolla. Una lógica multimedia o, ciertamente, una lógica multimodal está en funcionamiento aquí, pero constreñida por el desarrollo temporal lineal de la película misma.

Veinte años después, BIELLA y colaboradores pudieron desatar este potencial en el cine transfiriéndolo a un formato digital y haciendo lo propio con muchos textos asociados. La película forma el “texto central” y se puede poner completa desde el CD (aunque en una ventana diminuta). Pero se ha desmontado en sus tomas constituyentes, cada una de las cuales se puede poner por separado, acompañada por un texto de la narración pertinente. Por medio de las “notas al pie” al texto central, se ha añadido un gran número de textos escritos —la banda de la narración, varios ensayos, una descripción escrita escena por escena— junto con numerosas fotografías de los aldeanos yanomamo implicados y diagramas genealógicos que muestran cómo se relacionan. En cualquier punto en el visionado de la película, el observador puede abandonarlo y explorar varias cuestiones en profundidad. De esta manera, se preserva la integridad del material de investigación original, lo mismo que se preserva también el análisis original (codificado en la película original y los escritos de CHAGNON), pero la validez de ese análisis se puede someter ahora a escrutinio, planteando la posibilidad de análisis alternativos.

FISCHER y ZEITLYN identifican también una forma que denominan modelo de capas: un conjunto de objetos, como una secuencia de video clips o pasajes de texto, están vinculados entre sí horizontalmente (en sentido metafórico), pero las capas están vinculadas también verticalmente (de nuevo, en sentido metafórico), de manera que una imagen en una capa puede estar vinculada a un pasaje de texto en otra y a un gráfico o un diagrama de barras en otra,

etc. Un ejemplo de esta estructura lo perfila COOVER (2004b) en su descripción de un proyecto que creó en CDROM. En una sección de una obra mucho más grande, que se ocupaba de la cosecha de la uva en Borgoña, una secuencia horizontal de fotografías —una capa— vuelve sobre varios pasajes secuenciados horizontalmente de texto (véase también COOVER, 2004a). La pieza se concibió inicialmente como una ayuda para estructurar una película documental, pero puede figurar perfectamente como otra manera de estructurar un informe del proceso de investigación, un informe que en este caso incluye una capa de texto reflexivo sobre el proceso de filmación mismo, y además capas de texto acerca de la cosecha y el productor de vino (COOVER, 2004b, págs. 187-188).

África Oriental en multimedia

Un enfoque bastante más complejo para el proceso de capas se ve en funcionamiento en una obra que todavía está en construcción en el momento de redactar estas líneas. A principios de la década de 1990, la antropóloga Wendy JAMES actuaba como asesora para una película etnográfica de televisión sobre el pueblo uduk de Sudán con el que ella llevaba trabajando muchos años. En un punto durante la investigación y filmación, se desató una pelea en el campo de refugiados donde estaban los uduk [8](#). Aunque el equipo filmó el incidente y las reflexiones posteriores sobre él, la secuencia no se incluyó en la película final por varias razones. Sin embargo, JAMES sentía que el material proporcionaba ideas valiosas sobre la construcción y representación de los estados emocionales, en este caso, el miedo, y escribió un artículo que presentaba el material con su análisis (JAMES, 1997). Sin embargo, no estaba convencida de que el artículo pudiera hacer justicia a sus datos (muchos de los cuales eran visuales). Por consiguiente, inició una colaboración con una antropóloga y productora multimedia,

Judith ASTON, para intentar unir las ideas analíticas del artículo con el material filmado original, una colaboración que forma la base de un estudio de caso para la investigación doctoral de ASTON sobre el uso de multimedia en antropología (ASTON, 2003). Trabajando con lo que

eran esencialmente materiales ya existentes —el artículo original y el metraje de película, complementado con metraje adicional, fotografías y grabaciones sonoras creadas por JAMES en otras ocasiones— la tarea que ASTON se propuso era conservar la idea analítica y el argumento del texto escrito, hacer un uso pleno de la riqueza sensorial de la película y la banda sonora y explotar el potencial de los medios digitales para mayor efecto.

En el capítulo pertinente de su informe (ASTON, 2003, cap. 7), ASTON describe cuatro iteraciones del proceso que van desde una simple división del artículo original en secciones entremezcladas con clips de vídeo pertinentes (el modelo “cinematográfico” de FISCHER y ZEITLYN de despliegue secuencial), pasando por dos versiones que se acercan al modelo de “texto central y notas al pie”, hasta el modelo último, pero no necesariamente final, donde se puede ver un efecto de capas “vertical” más que “horizontal” para algunos elementos. Por ejemplo, JAMES y ASTON tenían metraje y material sonoro que proporcionaba tres perspectivas diferentes sobre el incidente violento que JAMES había presenciado: la de una persona uduk, la de un representante de Naciones Unidas y la de un miembro de otro grupo étnico en el campo de refugiados. Los tres clips están dispuestos lado a lado en la pantalla, permitiendo al usuario avanzar y retroceder entre las perspectivas. En otro ejemplo, tratando de presentar la idea original de JAMES de que el tiempo tiene un efecto distanciador en el recuerdo de los estados emocionales intensos como el miedo, ASTON proporciona de nuevo lado a lado tres clips de vídeo contrapuestos. Esta vez, tres individuos cuentan sus temores y experiencias de miedo: en un caso una mujer habla acerca de su hermano, al que soldados rebeldes habían disparado hace poco; en otro, una mujer describe a su hija, que había desaparecido algún tiempo antes, y en el tercero un hombre recuerda un estallido de preocupación entre el pueblo uduk hacía algún tiempo. ASTON proporciona una barra de control para los tres clips de vídeo que permite verlos individualmente o todos a la vez, con la posibilidad de congelar cualquiera de ellos y hacer comparaciones marco a marco (ASTON, 2003, págs. 183-184).

Estas secuencias de capas verticales en el proyecto uduk, incluidas otras que demuestran continuidad en el tiempo además de cambio, se

presentan frente a otras capas horizontales, creando un efecto análogo a una red, pero una red en la que ASTON está luchando continuamente por equilibrar, como ella lo expresa, “el control de autor con la capacidad de actuar del usuario” (ASTON, 2003, pág. 189). Esta cuestión, de ofrecer al usuario la oportunidad de vagar libremente por un conjunto de textos digitales —sonido, material impreso, imagen— y permitir sin embargo que el autor conserve alguna clase de argumento coherente o proceso de análisis, está en el corazón de gran parte del pensamiento sobre el uso de multimedia para presentar los hallazgos de la investigación social. El multimedia “de capas”, en el que las capas están enlazadas por múltiples vínculos hipermedia, tiene gran potencial, permitiendo al usuario explorar sus propias líneas de investigación a través del material. Por contraste, las presentaciones lineales, como una película o un artículo, permiten al investigador presentar su material en apoyo de una narrativa o línea individual de argumento dominantes que el usuario/lector/observador debe seguir en secuencia. La progresión cuidadosamente pensada hacia una conclusión se debilitaría si un usuario pudiera recorrer el material saltando en cualquier orden que deseara.

ASTON concluye que se tiene que lograr todavía un equilibrio óptimo y, por tanto, una resolución a esta tensión en muchos proyectos (ASTON, 2003, pág. 198), aunque propone que, en la antropología contemporánea al menos, se pueden avanzar múltiples puntos de vista y explicaciones alternativas sin debilitar fundamentalmente la autoridad del investigador. Desde luego, sería un rechazo del valor de la investigación social misma si, al planificar producciones multimedia, un autor ofreciera al usuario un enfoque de “todo vale”. Sería también poco ingenuo si, como se propone al comienzo del Capítulo 3, ningún investigador social llega al proceso de investigación sin alguna clase de enfoque teórico tácito, lo mismo se mantiene entonces para la presentación de los resultados de investigación. Inevitablemente, está supuesto un enfoque analítico particular y las buenas producciones multimedia deben poder reconocer esto al mismo tiempo que presentan tanto los datos a partir de los que se ha derivado como los que podrían permitir otras interpretaciones.

Materialidad en multimedia

Otro punto que se deriva del estudio de ASTON nos devuelve de manera completamente inesperada a una cuestión planteada hacia el final del Capítulo 3 referente a la materialidad de las imágenes (pág. 76). La mayor parte de los investigadores sociales tiene un idea de qué clase de compromiso temporal está implicado en leer un libro o ver una película. Estos medios lineales permiten un juicio relativamente rápido de cómo se estructura la obra y donde está el peso y el énfasis: se puede leer por encima un libro, consultar el índice y el índice de contenidos (ambas son formas de navegación hipermedia) y realizar una evaluación grosera de cuánto tiempo (en forma de palabras) se dedica a cada subtema. Incluso con una película, se puede echar un ojo al reloj para hacerse una idea de cuánto falta para el final y, por tanto, cuanto tiempo queda para que los hilos de la narración se unan.

Sin embargo, esta clase de información “de una mirada” rara vez está disponible a los usuarios multimedia: un disco CDRom, o incluso peor, una página de comienzo de Internet, pueden ser sumamente poco informativas sobre lo que se encuentra dentro. ASTON propone algunas soluciones a este problema como, por ejemplo, indicar cuántas páginas de texto (o minutos de vídeo) evoca un botón de navegación (2003, pág. 173). Del mismo modo, los mapas de las páginas y los menús o índices de materias detallados pueden ayudar también a dar a un usuario una idea de las posibilidades y la importancia, pero posiblemente a costa de eliminar parte de la inmediatez que hace tan atractivas las producciones multimedia para los creadores y usuarios. Por último, hasta que un usuario haya recorrido todo el proyecto multimedia, no podrá hacerse una idea de lo interactivo que ha resultado ser: qué vínculos se permitían entre las diversas capas y cuáles no. Este último punto depende en parte del enfoque para la codificación adoptado por el autor o autores originales.

Organizar imágenes y otros datos

Los investigadores sociales tienen que organizar las imágenes, los textos, los archivos de sonido y otros elementos de datos que han recogido en el curso de su investigación antes de que se puedan reunir en una presentación multimedia. No cabe duda de que esto es cierto se pretenda o no la presentación digital o multimedia como el modo de salida, pero es especialmente necesario cuando se pretende que sea así. Los materiales escritos —notas de campo, transcripciones de entrevistas, textos producidos por los sujetos de investigación— una vez digitalizados, sea mecanografiándolos de nuevo, sea por escaneo y reconocimiento óptico de caracteres, se pueden codificar y organizar de diversas maneras. En el nivel más básico, estos textos se pueden almacenar como simples archivos de procesador de texto y explorarse utilizando la rutina “buscar”.

Procedimientos más sofisticados y poderosos implican etiquetar los elementos léxicos con códigos únicos o distribuir partes de un texto a través de los campos de una base de datos. De esta manera, se pueden superar idiosincrasias y variaciones de vocabulario: por ejemplo, una referencia a “campos de arroz” en una parte de las notas de campo de un investigador debe recibir el mismo código como referencia a “arrozales” en otra parte de las notas. Por supuesto, la codificación y división del texto en campos de una base de datos tiene que hacerse a mano y un ordenador no puede comprender el significado de lo que se ha hecho. No obstante, una vez que se ha codificado y según el programa utilizado, el ordenador puede realizar búsquedas sofisticadas, por ejemplo, “busca todas las apariciones de [el código para] “arrozalocampodearroz” a menos de 50 palabras de distancia de [los códigos para] “trabajo comunal” y “mujeres”, pero ignora cualquier elemento de texto fechado después de [el código para] “enero de 2001”. Aunque el ordenador y el programa no comprenden el significado de cualquiera de estos términos, juntos pueden reconocer patrones que denotan cadenas o elementos léxicos [9](#). Sin embargo, esto no es así para las imágenes.

Los ordenadores no pueden “ver”, excepto en casos muy prescritos donde es posible el emparejamiento de patrones, por ejemplo, en los

sistemas automatizados de reconocimiento de huellas dactilares o estrías del iris. La gran mayoría de las imágenes estáticas utilizadas o creadas por los investigadores sociales no se ajustan a estos parámetros visuales estrechos. Por consiguiente, mientras que la digitalización de imágenes crea un archivo de código aparentemente similar al de uno de texto, la dificultad de aislar secciones de este código que correspondan a elementos de la imagen es grande e incluso entonces no hay manera de que el programa comprenda que todos los elementos así identificados (por ejemplo, como “mujeres”) son la “misma” cosa, de manera que pueda identificar automáticamente otras nuevas.

Dicho de otra manera, aunque existen programas que pueden “leer” texto impreso o incluso manuscrito, identificar letras del alfabeto, signos de puntuación y espacios, no hay programas fiables que puedan “leer” imágenes e identificar casas, personas, sartenes y cacerolas, o lo que sea. Por tanto, los bancos de datos de imágenes dependen de metadatos, entradas del investigador o del usuario que reproducen esencialmente los pies de las fotografías. El creador puede decidirse por varias categorías relativamente carentes de problemas, como el lugar, la fecha, los nombres de individuos presentes pero, no obstante, tendrá que tomar decisiones interpretativas acerca de otras cuestiones: ¿es una fotografía de un grupo de mujeres y niños, por ejemplo, o una fotografía de “crianza infantil” (una categoría abstracta)?

Los problemas aumentan exponencialmente cuando se consideran imágenes en movimiento. Estos problemas de interpretación y abstracción se aplican al texto también; las palabras “arrozal”, “mujeres”, “trabajo comunal” y “enero de 2001” se identifican con facilidad, pero el concepto que las une —por ejemplo, “La composición de género de las partidas de trabajo comunal en los campos de arroz antes de los cambios producidos mediante las reformas de la estructura de precios en 2001”— es un añadido analítico del usuario de la base de datos. Hay numerosos esquemas de codificación para el análisis textual en los que los datos más abstractos e interpretativos se disponen en alguna clase de orden lógico (por ejemplo, “educación formal” como una subcategoría de

“socialización”), pero aunque se pueden aplicar al contenido de una imagen, en movimiento o estática, todavía no abarcan realmente la dimensión visual. El uso de los sistemas de clasificación de los museos, en los que se puede incluir los objetos en tipologías tanto según la función como según la forma, es un avance parcial hacia un sistema viable, pero sólo es parcial.

Volviendo a la cuestión de la presentación de la investigación visual, si el producto propuesto es un texto fijo o estable, en el sentido de que se pretende que un usuario no añada ni sustraiga nada de él y siga una línea clara de argumento (el modelo “cinematográfico” de FISCHER y ZEITLYN de multimedia), la codificación de las imágenes visuales dentro de él es objeto de preocupación probablemente sólo para el creador cuando selecciona las imágenes y los pasajes de texto que lo componen. Sin embargo, si se pretende que el usuario trabaje con los materiales de una manera más analítica, es preciso reflexionar cuidadosamente sobre la codificación y el uso de metadatos.

La reformulación de multimedia de BIELLA y cols. de la película yanomamo de ASCH y CHAGNON, analizada anteriormente, proporciona un buen ejemplo de esto (BIELLA y cols., 1997). Aunque se ajusta en cierto sentido al modelo de “libro” en el que hay un texto central (la película), los materiales adicionales son mucho más que notas al pie, pues hay extensos hipervínculos entre todas las capas dematerial. Esto se logra en parte creando hipervínculos entre las imágenes (fotografías y marcos de película) y el texto, y también de modo más convencional entre los elementos léxicos. Por ejemplo, clicar un nombre individual en un pasaje de texto puede evocar otros textos que hagan referencia al nombre en otros paneles del interfaz de marcos, pero puede también evocar fotografías del individuo, un diagrama genealógico con su nombre en el centro o, lo que resulta muy impresionante, secuencias sucesivas de la película, donde se identifica con una cruz roja al individuo entre la masa a menudo confusa de personas. Para lograr esto, BIELLA y asociados tuvieron que añadir antes metadatos, incluidas las coordenadas x e y (para indicar la localización de la cruz roja), a cientos de marcos de película digital.

El énfasis de *Yanomamo Interactive* se pone en gran medida en las personas individuales implicadas y sus relaciones de parentesco, lo que está de acuerdo con el argumento de la película original. Los elementos de la cultura material no se codifican como se ha descrito antes; por ejemplo, no se puede seguir una línea de texto e imágenes relacionada con la palabra o elemento “hacha” y todavía menos para abstracciones como “lucha”. Sin embargo, la vinculación entre capas permite una exploración completa del argumento original de la película (una tesis neodarwiniana que propone un vínculo entre el grado de relación de parentesco y el nivel y tipos de alianza en contextos de agresión), así como la explicación de líneas adicionales de investigación. En uno de los ensayos que comprenden el paquete, BIELLA propone que se puede desvelar otra narrativa acerca del rol de las mujeres en la sociedad yanomamo y el papel que pueden desempeñar en la resolución de disputas mediante un uso acertado de los hipervínculos, a pesar del hecho de que las mujeres y sus actividades apenas se mencionan en la narración de la película original ni se resaltan por la cámara.

Codificar de esta manera requiere claramente un enorme esfuerzo y un conocimiento sumamente minucioso de los materiales de investigación, por no decir nada del tiempo que se emplea tomando decisiones de diseño y puesta en práctica, como documenta ASTON (2003). El extraordinario compromiso que muestran algunos investigadores sociales produciendo versiones multimedia de sus resultados de investigación significa que es preciso reflexionar de manera sumamente cuidadosa desde un punto de vista tanto intelectual como práctico (PINK proporciona varias sugerencias útiles: 2001, págs. 168-175; 2006). Dado que cualquier persona con poca o ninguna experiencia o destreza en investigación social puede filmar con rapidez y facilidad una cinta de vídeo, escribir algunos párrafos de textos descriptivos y subir todo a una página web en cuestión de horas, es muy importante que la evaluación profesional de la presentación visual y multimedia de los resultados de la investigación se convierta en un procedimiento normal, como se ha comentado antes en este capítulo.

⇒ **Puntos clave**

La relación entre imagen y texto es compleja; las imágenes pueden “hablar por sí mismas”, pero los investigadores tienen que asegurarse de que hablan en una lengua que la audiencia pretendida comprenda. Antes de presentar sus propios resultados de investigación visual, los investigadores podrían dedicar algún tiempo a examinar la respuesta de la audiencia a algunos proyectos similares e intentar juzgar qué es lo que contribuye al éxito en la recepción.

Por lo general, a los sujetos de investigación les complace mucho ver materiales visuales que se refieran a ellos, durante o después del proceso de investigación, pero los investigadores deben ser sensibles a las cuestiones relativas a la intimidad al mostrar a otros imágenes de algunos sujetos.

Construir presentaciones multimedia de investigación, como páginas web o CDROM, puede llevar muchísimo, especialmente cuando la audiencia pretendida puede haberse acostumbrado a ejemplos comerciales muy brillantes y profesionales. Los investigadores que desarrollan ellos mismos su propio material deberían hacer que la mayor cantidad posible de personas viera las pruebas e hiciera “pruebas de uso” de cualquier producto de este tipo antes de darlo a conocer oficialmente.

Lecturas adicionales

No se ha escrito mucho sobre la presentación de los resultados de la investigación visual en forma escrita convencional, como podrían ser los artículos de revista, y probablemente la mejor manera de aprender es estudiando ejemplos en las revistas más destacadas (véase la sección de “Lecturas adicionales” al final del Capítulo 1, pág. 38); sin embargo, HARPER analiza diversos modos narrativos por los cuales las imágenes se podrían presentar en forma de ensayo fotográfico. BARBASH y TAYLOR es el manual más detallado y minucioso de la producción de películas y vídeos en las ciencias sociales. PINK dedica un capítulo a la presentación multimedia, mientras que BROWN y PEERS son un ejemplo excelente de investigación colaborativa basada en la repatriación de fotos; los autores dedican también un espacio considerable a sus métodos de investigación. GIBBS proporciona una introducción al uso de ordenadores en el análisis de los datos cualitativos en general.

BARBASH, I. y TAYLOR, L. (1997) *Cross-Cultural Filmmaking# A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley. University of California Press.

BROWN, A., PEERS, L. y miembros de la Nación kainai (2005) *"Pictures Bring Us Mes! sages"/Sinaakssiiksi aohtsimaahpihkookiyaawa# Photographs and Histories from the Kainai Nation*. Toronto. University of Toronto Press.

GIBBS, G. (2007) *El análisis de datos cualitativos en Investigación Cualitativa*. Madrid. Morata (próxima aparición)

HARPER, D. (1987a) "The visual Etnographic narrative", *Visual Anthropology*, 1, págs. 120.

PINK, S. (2006) *The Future of Visual Anthropology# Engaging the Senses*. Londres. Routledge.

5 Es quizá una ironía que, en el momento de la publicación, BELL no haya depositado copias de las imágenes que tomó al delta del Purari, pues las condiciones de almacenamiento locales no son todavía suficientes para preservar papel en su clima húmedo, aunque está previsto hacerlo (J. BELL, 2003, pág. 119). Pero BELL deja bastante claro —como yo— que repatrió la idea o significado de las imágenes y que, dentro del contexto cultural local, el discurso oral y material que rodeaba las imágenes es más importante que los propios objetos fotográficos.

6 En el curso de su artículo, GEFROY —que tiene formación psicoanalítica— hace de hecho algunas interpretaciones psicoanalíticas de las fotografías de los aldeanos, especialmente con respecto al género y las relaciones matrimoniales.

7 En realidad, la calidad se puede disminuir si se utilizan formatos de compresión, como JPEG, que omiten píxeles supuestamente redundantes; para los archivos de imagen se prefiere el formato TIFF. Igualmente, el escaneo (o la creación de fotografías digitales) se debe hacer con la resolución más alta posible, con independencia del tamaño del archivo. Se puede disminuir la resolución, por ejemplo, para crear pequeños archivos para la transmisión electrónica, pero nunca se puede aumentar. En la actualidad el almacenamiento electrónico de archivos es tan barato y la potencia de procesamiento de ordenador tan grande que los enormes tamaños de archivo de las imágenes TIFF de alta resolución no son el obstáculo que fueron antaño.

8 El pueblo uduk ha vivido refugiado desde finales de la década de 1980 forzado a cruzar la frontera entre Sudán y Etiopía varias veces. El trabajo reciente de JAMES ha documentado los períodos de agitación en su vida, un corpus que incluye tanto la película de televisión (*Orphans of Pasaje [Huér! fanos de paso]*, 1993) como el artículo de revista en el que este proyecto multimedia se basa (JAMES, 1997). El proyecto multimedia mismo se diseñó como una especie de anexo a un proyecto anterior en gran escala: la "antropología rica en experiencia" (ERA), que trataba de crear textos multimedia basados en el trabajo de diversos antropólogos, que se podrían utilizar en la enseñanza de esa disciplina. Los proyectos de ERA, coordinados por Michael FISCHER y David ZEITLYN, se pueden encontrar en era.anthropology.ac.uk.

[9](#) Un análisis completo de los sistemas de codificación manuales e informáticos para texto está mucho más allá del alcance de este libro; véase J. FIELDING (2001) y GIBBS (2007), para unas buenas introducciones.

Conclusión: Imágenes e investigación social

Contenido del capítulo

¿Qué hemos aprendido?

Sobre el valor de los métodos visuales

Objetivos del capítulo

Después de leer este capítulo, usted debería:

- disponer de un breve resumen de los temas tratados en el libro;
- poder considerar métodos visuales desde el punto de vista de su distintividad y solidez, y
- ver que el valor de los métodos visuales está en su capacidad para abrir líneas de investigación nuevas y no consideradas previamente.

Recuadro 6.1. Los métodos visuales como estrategias exploratorias

Cuando estaba terminando este libro tuve una conversación con una colega que realiza investigación social en un campo más específico que el mío. Cuando le describí el asunto sobre el que estaba escribiendo, tuvo curiosidad por saber si habría material suficiente para cubrir un libro: dentro de su disciplina, los métodos visuales se limitan en gran medida a la grabación de vídeos de entrevistas. Las grabaciones de acontecimientos con el objetivo de analizarlas después —grabaciones que entonces se convierten en “datos”— es por supuesto un uso perfectamente aceptable de un método visual y requiere un poco de reflexión previa en su ejecución (véase HEATH y HINDMARSH, 2002, págs. 107109). En este libro, se trata brevemente, por ejemplo en el Capítulo 2, donde comento de qué forma este uso de la grabación de vídeo ha ampliado el alcance del análisis de la conversación.

Siguiendo con nuestra conversación, esboqué brevemente a mi colega las técnicas de obtención de datos a partir de fotografías, mencionando su valor en las situaciones en las que existe una amplia brecha social o cultural entre el investigador y el sujeto de investigación, y en que su uso podría salvar las distancias o superar los malentendidos en la comunicación. Mi colega propuso trabajar con niños como un ejemplo potencial de su propio campo y hablamos de otras categorías sociales de personas en las que las dificultades de la comunicación lingüística se podrían superar usando las imágenes como mediadores. De nuevo, sin embargo, esto no parecía ser especialmente novedoso en lo metodológico, sino meramente una solución técnica a un problema técnico.

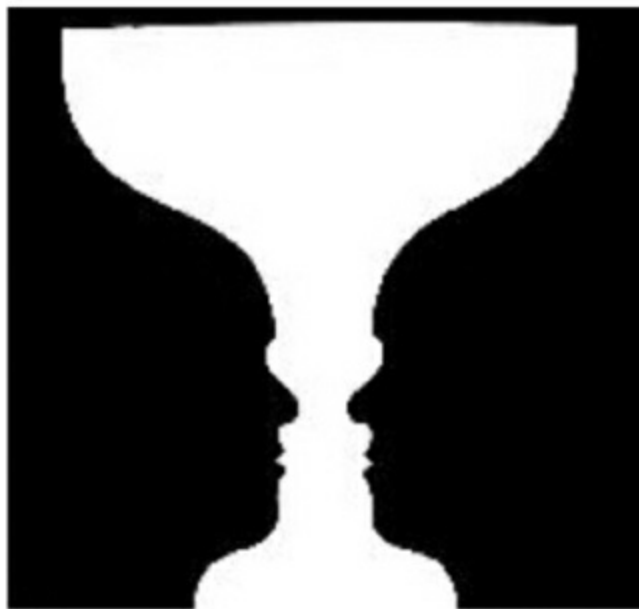


Figura 6.1. La “copa de Rubin”, una ilusión óptica atribuida normalmente al psicólogo danés Edgar RUBIN, que demuestra la diferenciación entre figura/fondo (véase el Capítulo 1).

Pasé entonces a describir ejemplos en los que las imágenes suscitaban cuestiones que los investigadores sociales no habían considerado con anterioridad (por ejemplo, el trabajo de VAN DER DOES y cols. descrito en el Capítulo 4) o en que la falta de debate sobre una imagen por parte de los sujetos de investigación podía ser en sí misma tan reveladora como su voluntad de debatir otras (COLLIER y COLLIER describen un ejemplo de esta índole, relacionado con la ira de los navajo y su sufrimiento acerca de la política del Gobierno de los EE.UU. de entonces con respecto a la gestión de la cabaña ecuestre: 1986, págs. 112113).

Estábamos en ese momento entrando en aguas potencialmente imposibles de cartografiar; aunque hay muchos ejemplos del valor del empleo de métodos visuales a partir del trabajo de otros investigadores sociales, todos están sujetos al análisis postfacto y sus hallazgos —por definición— no se pueden predecir. Son las cosas “que sabemos que no sabemos” (citando a Donald Rumsfeld), [1](#) y aunque se pueden cuantificar y someter a análisis después de su descubrimiento, el problema de lo “que no sabemos que no sabemos”, es decir, las cosas que el investigador ni siquiera sabía que había que estudiar, se mantiene.

La conversación con mi colega continuó mientras le volvía a contar el uso del cine o el vídeo para representar y presentar otros aspectos de la experiencia social humana que el lenguaje no puede abarcar completamente: la experiencia que una bailarina tiene de su propio cuerpo, por ejemplo, y la forma en la que comprende las experiencias que otros bailarines plasman corporalmente. Terminamos nuestra conversación hablando sobre proyectos comunitarios y participativos, ejemplos tales como los descritos en el Capítulo 4 en los que los propósitos intelectuales del investigador y los propósitos sociales o personales de los sujetos de investigación coinciden.

Pienso que los supuestos iniciales de los investigadores sociales que llegan a los métodos visuales por primera vez tienden a estar arraigados en las ideas de distintividad

y solidez. Aunque probablemente se podría decir que los primeros métodos que mi colega y yo debatimos —la grabación de datos en vídeo y la utilización de imágenes para salvar dificultades lingüísticas en contextos de entrevista— eran distintivos y además sólidos, para muchos investigadores sociales parecerían ser poco más que pequeños puentes a lo largo del sendero de la investigación. Los últimos métodos comentados podrían ser novedosos pero ¿son distintivos, en el sentido de producir ideas sociológicas que ningún otro método de investigación revela? Y ¿son sólidos, en el sentido de confirmar o rechazar satisfactoriamente hipótesis en múltiples contextos? Estas cuestiones se tratan en las secciones siguientes.

¿Qué hemos aprendido?

En los cinco capítulos anteriores 1) he esbozado lo que se puede entender por métodos visuales en la investigación social; 2) he descrito algo de la historia de estos métodos en las dos disciplinas principales que los emplean (la antropología y la sociología); 3) he debatido las diversas posiciones analíticas formuladas con respecto al estudio y al uso de las imágenes; 4) he enumerado varios métodos que recurren a estas posiciones, que se han utilizado en contextos de trabajo de campo, y 5) he considerado las audiencias que podrían leer o mirar los productos de la investigación visual y he descrito varios modos de presentación de la investigación.

He intentado indicar a lo largo de todos los capítulos que el desarrollo de las estrategias de análisis interpretativo, incluidos los enfoques reflexivos y colaborativos en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, y especialmente desde la década de 1980, ha llevado a un renovado interés por los métodos de investigación visual. Las ideas iniciales y quizá ingenuas de que las imágenes codificaban automáticamente verdades probatorias sobre las relaciones sociales se abandonaron rápidamente y se reemplazaron por enfoques más abstractos y cuantitativos. Sin embargo, en décadas recientes está claro que tales abstracciones y cuantificaciones ocultan tanto como revelan. Además, rara vez son comprensibles para los propios sujetos de la investigación social; por tanto, los métodos de la investigación visual volvieron a la escena en este período. He intentado también poner énfasis en que los métodos de investigación visual son poco útiles si están aislados y, en realidad,

es difícil ver/comprender con exactitud cómo se realizaría y presentaría la investigación social en un modo puramente visual o, al menos, cómo se diferenciaría del comentario social del periodismo fotográfico. Las entrevistas, los grupos de discusión, las encuestas, los análisis de conversación tienen un lugar valioso y a menudo necesario en la generación de datos cuantitativos para la comprensión sociológica, por no mencionar el amplio proyecto de investigación etnográfica que actúa como un marco en torno a gran parte de la investigación de campo, si no de toda. Muy a menudo, la adición de métodos visuales puede aportar una dimensión añadida, particularmente en dominios en que el conocimiento buscado está más allá del ámbito del lenguaje. La pregunta es, ¿pueden los métodos visuales arrojar alguna idea nueva más allá de las que podrían descubrirse por otras prácticas metodológicas? Y, si es así, ¿qué solidez tienen estas metodologías?

Distintividad

Consideremos un ejemplo donde se afirma que un hallazgo de investigación es el resultado único de la utilización de métodos visuales. A mitad de la década de 1970, el antropólogo Paul STOLLER empezó a realizar una investigación de campo entre el pueblo songhai de Nigeria, en el oeste de África, para examinar el uso de las formas simbólicas en su política local (STOLLER, 1989). Desde el principio era consciente de que algunos símbolos eran directamente visuales y asequibles para el método visual más banal de todos: simplemente mirar (por ejemplo, los nobles, el estrato superior de la división tripartita de la sociedad en nobles, antiguos esclavos y extranjeros, se visten de blanco, expresando que no cultivan la tierra sino que pagan a otros para que lo hagan; también llevan bastón, un símbolo de autoridad de los principales: 1989, pág. 57). Sin embargo, STOLLER reivindica una comprensión más sustancial como resultado de su deseo de “ver” en la manera en que lo hacen los songhai.

En el curso de un ejercicio para trazar un mapa de las residencias y tierras de uso agrícola en la geografía de la pequeña localidad de Mehanna, STOLLER advirtió una correspondencia entre el espacio

topográfico y la jerarquía social. Los campos de los nobles se agrupaban a lo largo de la carretera llamada “Noble”, mientras que los de sus clientes, antiguos esclavos, eran colindantes a ellas. Los campos de los comerciantes llegados más recientemente y de otros emigrantes estaban más en la periferia. Del mismo modo, las zonas residenciales de los nobles se ubicaban alrededor de la principal mezquita del viernes en el centro de la ciudad (el espacio más sagrado en la sociedad songhai), las de sus clientes antiguos esclavos eran de nuevo colindantes, mientras que las de los extranjeros y comerciantes eran las más distantes de este centro sagrado. De nuevo, el método empleado, aunque ciertamente visual, no es particularmente distintivo (sospecho que se podría haber obtenido lo mismo simplemente conversando) y es sólo algo menos banal que observar la declaración simbólica expresada por el color de la ropa de los nobles.

Sin embargo, STOLLER seguía preocupado por algunas excepciones a su ejercicio cartográfico por lo demás claro y estacionario: dos comerciantes habían comprado tierras directamente colindantes con las propiedades de los nobles, un antiguo esclavo había trasladado su zona residencial desde su área “tradicional” hasta la zona residencial de los comerciantes y el comerciante más rico de la ciudad había trasladado su residencia hasta las afueras de la ciudad, el área donde normalmente moraban los extranjeros más pobres. STOLLER podía haber desechado simplemente estas excepciones como suelen hacer los analistas cuantitativos que las consideran como valores extremos o ruido en el sistema, “datos” sin importancia estadística. En lugar de eso, él los ve como actos voluntarios; los comerciantes y el esclavo no habían trasladado su zona residencial o adquirido las tierras de forma accidental y su traslado tampoco era puramente idiosincrásico. STOLLER “ve” significación sociológica en ellos.

STOLLER afirma que la introducción del dinero en la sociedad songhai en el período colonial condujo gradualmente a un cambio efectivo del poder político de los nobles a los comerciantes. El autor defiende que los comerciantes, muchos de los cuales son además extranjeros, son conscientes de esto y del valor simbólico de sus acciones. En consecuencia, algunos hacen valer este nuevo orden

políticoeconómico colonizando lugares topográficos de poder en el viejo orden, mientras que otros rechazan simplemente ese viejo orden y reconfiguran el espacio por entero, por ejemplo, estableciendo su residencia en las afueras de la ciudad. De acuerdo con STOLLER, los comerciantes y los antiguos esclavos pueden “ver” (literal y metafóricamente) el cambio del orden político o lo constituyen de hecho de manera activa topográfica y, por ende, visualmente, mientras que los nobles están “cegados” por la tradición y no pueden “ver” lo que está pasando.

Inspirándose en la fenomenología de Schutz y MerleauPonty, STOLLER afirma que él pudo llegar a esta conclusión aprendiendo a “ver” en la forma en que diversas secciones de la sociedad songhai “ven”. No tengo duda sobre esto; cada viaje intelectual del investigador social y, por ende, los métodos que utiliza en el camino son sólo suyos y no tengo razón alguna para dudar de la veracidad de la historia de STOLLER. Sin embargo, su explicación no es explícitamente metodológica y no hay forma segura alguna de saber si hubiera podido llegar a estas ideas por otros medios, como entrevistas y análisis de los títulos de propiedad de las tierras. No obstante, la cuestión es que, para este investigador en este proyecto, un conjunto de métodos visuales (mirar, trazar un mapa, aprender a “ver”) condujo a un hallazgo particular. Los asuntos de la distintividad quizá sólo puedan establecerse realmente en situaciones estrechamente controladas análogas a las de un laboratorio y es posible que ni incluso entonces. Imagine, por ejemplo, a dos investigadores a cada uno de los cuales se indica que entreviste a un grupo de sujetos de investigación para recoger datos para probar una hipótesis; desconociendo cada uno las actividades del otro, se proporciona a uno un conjunto de imágenes y se le enseñan los aspectos básicos de la obtención de datos mediante fotografías, mientras que al otro no. Incluso si sus resultados fueran drásticamente distintos, hay otras variables que podrían explicar la diferencia entre los hallazgos, como la formación sociológica general del investigador y su postura analítica implícita o tácita.

Puede resultar difícil probar de forma concluyente la distintividad en los métodos de investigación visual, pero vale la pena considerar el

lado opuesto de la moneda: ¿cómo sería la investigación social sin los métodos visuales? Parece que la historia del uso de los métodos visuales descrita en el Capítulo 2, las afirmaciones de la omnipresencia de las metáforas visuales y el oclocentrismo en la sociedad contemporánea y las estrategias analíticas diseñadas para dar cuenta de ellos descritas en el Capítulo 3, así como los diversos métodos de campo perfilados en el Capítulo 4, apuntan a una conclusión de que los métodos visuales son inevitables y necesarios a la vez. Aunque sin duda hay muchas formas de hacer investigación social, tanto cualitativa como cuantitativa, que no las demandan, hay también formas de investigación que lo hacen claramente. Más que evaluar la necesidad y, por tanto, la distintividad de los métodos visuales desde dentro de las abstracciones de la sociología, prefiero considerar que la necesidad y, por tanto, la distintividad surgen del estudio empírico de la sociedad misma.

Robustez

Si la distintividad de los métodos visuales es un concepto escurridizo, al menos cuando se mira desde la perspectiva de los enfoques analíticos más formalistas o positivistas, su robustez es probablemente más difícil incluso de demostrar de manera satisfactoria. Un procedimiento estadístico, cuando se aplica a un conjunto de cifras, producirá siempre un resultado; es un recipiente en el que se ponen los datos y que produce a su vez un resultado que es a su vez otro conjunto de datos. Los métodos cualitativos no trabajan de esta forma, no porque sean inherentemente defectuosos, sino porque no se puede hacer que los datos a los que se aplican encajen limpiamente lo suficiente. Los cuantos o unidades de datos cualitativos —transcripciones de entrevistas, observaciones, fotografías— comparten a menudo un encaje categorial porque el investigador los asigna a categorías, no a causa de una ontología compartida ². Aunque, sin duda, un investigador podría encontrar en todas las sociedades alguna forma de organización y comportamiento sociales a la que se sentiría satisfecho de etiquetar como

“matrimonio” o “educación”, es poco probable que miembros de todas esas sociedades reconocieran todos los demás ejemplos por la misma etiqueta. Algunos antropólogos han propuesto que incluso categorías que se dan por sentadas como “mujer” tienen poca o ninguna validez analítica (por ej., MOORE, 1998). Se añade a esto el problema del significado, el problema mismo que muchas de las estrategias analíticas formalistas analizadas en el Capítulo 3 evitaban. Una forma social como “matrimonio” significará cosas muy diferentes para las personas, no sólo entre sociedades distintas, sino incluso dentro de una sociedad o una sección de ella.

Algunos de los métodos de STOLLER antes descritos satisfarían probablemente un criterio de robustez; ciertamente, existen procedimientos para cartografiar de forma precisa el espacio topográfico que se podrían combinar con un procedimiento ya preparado para asignar estatus social a cada cabeza de familia en la ciudad (por ingresos, por ejemplo, o por nivel de capital social). Se podría realizar entonces la primera parte del análisis de STOLLER y repetir el proceso en otros pueblos y ciudades en Nigeria y más lejos para someter a prueba alguna clase de hipótesis de proximidad social. Por desgracia, STOLLER trata de ir más allá de esto, en primer lugar siendo fiel a una noción indígena de estratificación social (noble, antiguo esclavo y extranjero) que es, por tanto, difícil de aplicar a otras sociedades que no tienen ese sistema y, en segundo lugar, asumiendo que los sujetos de investigación que producen los datos son conscientes de lo que están haciendo y toman decisiones y hacen elecciones sobre sus acciones, estando sometidos simultáneamente mientras tanto a límites más amplios. Mediante sus acciones, los sujetos generan significado.

Como humanos actuamos sin duda una gran parte del tiempo inconscientemente y en una forma que revela fuerzas sociales más amplias; esto es un postulado sociológico fundamental y se encuentra, por ejemplo, tras los estudios de la moda femenina y las barbas masculinas analizados en el Capítulo 3. Sin embargo, al mismo tiempo tenemos también agencia, hacemos frente a elecciones y tratamos de actuar para influir en otros. Gran parte del tiempo podemos hacer esto de forma predecible sociológicamente,

pero no siempre, de otro modo no habría evidencia de cambio en la sociedad. Y nuestras acciones, al menos las que afectan a otros, evocan siempre un significado; incluso si no pretendemos que sea así, pueden ser interpretadas de esa manera por otros. Se puede realizar una serie de ejercicios de obtención de datos mediante fotografías una y otra vez con grupos diferentes de personas y, sin embargo, los resultados no son nunca iguales, porque los significados que las personas derivan de las imágenes —del ejercicio de investigación mismo— son sumamente variados (COLLIER y COLLIER proporcionan numerosos ejemplos desde su propia experiencia: 1986, caps. 810). No es que el método sea necesariamente defectuoso, sino más bien que cada ejemplo de interacción social humana es siempre único. Esta singularidad es una cualidad compartida con las imágenes mismas: todos los episodios de *EastEnders* son iguales en tanto que son ejemplos del género de las telenovelas, todas las fotografías de perros son fotografías de perros. Pero todos son únicos al mismo tiempo, testarudamente resistentes en su creación, consumo y representación a la homogenización que demandan los métodos de investigación sólidos.

La robustez sólo puede ser una cualidad de los métodos de investigación cuando se uniforma el desorden de la vida cotidiana, se toman decisiones sobre qué rasgos son importantes y cuáles se pueden ignorar, y los seleccionados se uniforman en elementos de datos, cada uno de los cuales se parece a los demás. En un sentido muy profundo, el problema real de vivir, de tener relaciones sociales, se debe adaptar al método, y no al revés (para un ejemplo empírico, véase WOOLGAR, 1991). Los métodos de la investigación visual, especialmente los empleados en situaciones de campo, funcionan de manera contraria a esto; y a sea cuando se pide a las personas que hablen sobre las imágenes en vez de marcar casillas de un cuestionario, o cuando se elabora una película etnográfica en lugar de redactar un informe de investigación, los métodos visuales particularizan implacablemente, resaltan lo singular, van más allá de la estandarización de la estadística y el lenguaje.

Sobre el valor de los métodos visuales

Mi enfoque anterior no ha sido defender los métodos de investigación visual por sus hallazgos distintivos, o por la robustez de su manejo para alojarlos de forma segura en el panteón de los enfoques metodológicos aprobados en la investigación social. Algunos métodos, particularmente los más formalistas descritos en el Capítulo 3, podrían ser defendibles de hecho de esta manera. Pero esos enfoques dependen de una extracción previa o depuración de los datos de su contexto empírico original de producción en el curso de las relaciones sociales humanas, igual que los métodos cuantitativos dependen de un proceso de filtrado y estandarización para crear los datos supuestamente “brutos” sobre los que operan. Por supuesto, es trabajo de la sociología y otras disciplinas de investigación social hacer esto, ver más allá de la textura individual de la corteza de los árboles hasta la organización del bosque como un todo. Pero, al mismo tiempo, existe el riesgo de que categorías abstractas como “la economía”, “la política”, “la exclusión social” y otras por el estilo, asuman vida propia; formuladas inicialmente como abstracciones sociológicas derivadas de la indagación empírica, se convierten entonces en objetos cosificados de investigación por derecho propio. Mientras tanto, las personas normales de la sociedad siguen con su vida ajenas a estas abstracciones, preguntándose si plantar cultivos a escala industrial para pagar el colegio y los impuestos o cultivos de subsistencia para alimentar a la familia, discutiendo con los vecinos, refunfuñando de los ancianos del pueblo y de los políticos corruptos.

Los dos enfoques no son irreconciliables. Se puede encontrar una preocupación humanística por los aspectos específicos y la textura fina de la vida tal como se vive en el periodismo de investigación, en las actividades de los activistas de desarrollo comunitario y en gran cantidad de otras áreas. La investigación social depende crucialmente de ideas más amplias extraídas de la teoría social, de abstracciones. Lo que los métodos de investigación visual aportan a esto es una mezcla aparentemente paradójica de lo singular y lo múltiple. Singular porque cada imagen, cuando se contrapone con la abstracción,

demanda que lo general se revele en lo específico. ¿Cuál es la base de la “clase” como categoría analítica si no se puede ver en ninguna imagen? Yendo hacia lo más concreto, ¿por qué criterio puede la categoría de “matrimonio” imputarse a una imagen de un hombre y una mujer que están juntos? No estoy proponiendo que “clase” o “matrimonio” sean abstracciones carentes de significado sociológico simplemente porque no existan imágenes de ellas o que una imagen que algunos observadores reconocerían como “de” un matrimonio no fuera reconocida por todos los espectadores. Lo que estoy proponiendo es que la particularidad de las imágenes — fotomecánicas en su mayor parte, pero todas las imágenes en virtud de su singular materialidad— puede y debe provocar que el investigador (re)considere categorías analíticas que se dan por sentadas.

Paradójicamente, las imágenes, precisamente porque pueden admitir múltiples lecturas dependiendo del contexto social y personal del espectador, permiten formas múltiples de análisis. En consecuencia, el valor de los métodos visuales radica en promover la exploración, el hallazgo accidental y la colaboración social en la investigación social. A lo largo de todo este libro, pero especialmente en el Capítulo 4, he esbozado varios casos en que el investigador social tropieza con un método visual o lo descubre, o en que una investigación de base visual ha producido direcciones de indagación que el investigador no había considerado antes, o en que el investigador como miembro de la sociedad ha tratado de alinear sus propósitos de investigación con las preocupaciones sociales de aquellos a los que normalmente se hace mudos y pasivos como “sujetos de investigación”.

Los profesionales prácticos de los métodos visuales, cuando éstos se utilizan hábil y sabiamente, son muy conscientes de que es posible dar la vuelta fácilmente a las limitaciones potenciales del método para convertirlas en puntos fuertes. En última instancia, la distintividad y la robustez de los métodos visuales y, por consiguiente, lo que podemos aprender de ellos no radica en la exclusividad de sus ideas ni en su posibilidad de verificación en contextos múltiples, sino en el hecho de su permanente labilidad, que guía constantemente la investigación en

nuevas direcciones de una manera que iguala la fluidez y el flujo de la experiencia humana misma.

⇒ ***Puntos clave***

- Los métodos de investigación visual pueden ser distintivos y además sólidos, pero su principal fortaleza radica en descubrir las dimensiones previamente desconocidas o no consideradas de la vida social; los investigadores que los usan deben estar preparados para lo inesperado.
- El objetivo de este libro ha sido animar a los investigadores a un viaje dentro de lo que espero que sea un terreno nuevo y apasionante, durante el que pueden aprender tanto sobre ellos mismos como sobre los sujetos de investigación.

¹ En 2002, el entonces Secretario de Defensa Donald Rumsfeld hizo un comentario sobre la probabilidad de vinculaciones entre el régimen de Sadam Hussein en Bagdad y organizaciones terroristas tales como AlQaeda refiriéndose a “las cosas que sabemos que sabemos”, “las que sabemos que no sabemos” y “las que no sabemos que no sabemos”, esta sentenciosa declaración la expresó después en forma poética SEELY (2003). Los métodos de investigación visual proporcionan, en muchos aspectos, acceso no sólo a “lo que sabemos que no sabemos” sino también a “lo que no sabemos que no sabemos”.

² Esto es menos cierto cuando el lenguaje o, más particularmente, el análisis lingüístico está implicado. Debido a que en el nivel de la *langue* [lengua] y quizá en el nivel de la *parole* [palabra] el lenguaje presenta regularidades y comportamientos guiados por normas, es posible asignar categorías para el análisis y estandarizar y regularizar los elementos léxicos como datos. Sin embargo, este proceso puede pasar por alto las formas de utilización social del lenguaje, como la ironía.

|| Glosario

Agencia: La capacidad de una persona o grupo de ejercer acción social (véase también el Capítulo 1).

Análisis de conversación: El estudio del uso del lenguaje en situaciones específicas del mundo real; las grabaciones de cine y vídeo de encuentros conversacionales permiten también cada vez más la consideración del gesto.

Análisis semiótico: El estudio de los signos o símbolos, particularmente sistemas de signos vinculados y cómo comunican el significado en maneras predecibles y estructuradas.

Antropometría: La medida del cuerpo humano; la fotografía antropométrica trata de capturar datos sobre la forma y el tipo del cuerpo en una manera estandarizada.

Cine etnográfico: Un género de cine **documental** que trata de retratar (alguna parte de) la vida de una sociedad o grupo social.

Coreométrica: Un sistema, diseñado por Alan LOMAX, para analizar transculturalmente los movimientos de la danza.

Corte en la secuencia: Una forma de edición de película o vídeo en la que se editan juntas dos escenas de contenido similar, de manera que la acción parezca saltar, en lugar de fluir suavemente.

Datos: Un dato (singular) es un elemento discreto seleccionado o creado para el análisis, como un conjunto de figuras o un ejemplo de conducta (véase también el Capítulo 1).

Documental: Con respecto al cine, cubre por lo general todo el cine de no ficción que tiene una narrativa (en contraposición, por ejemplo,

a un noticiario) (véase también el Capítulo 1).

Empoderar: Se emplea en textos de sociología política con el sentido de “conceder poder [a un colectivo desfavorecido socioeconómicamente] para que, mediante su autogestión, mejore sus condiciones de vida”. El sustantivo correspondiente es empoderamiento (del ingl. empowerment). (Véase también capítulo 4.) (*N. del E.*)

Etnografía: El estudio cualitativo sobre el terreno de la vida de una sociedad o grupo social, generalmente mediante la **observación participante** (véase también el Recuadro 4.1. en el Capítulo 4).

Etnología: Un término descartado ahora en gran medida que indica el estudio **etnográfico** de una sociedad o, a menudo, la comparación de un rasgo o rasgos a través de varias sociedades.

Figura/fondo: Junto con **perspectiva y representación**, es uno de varios términos tomados de las artes visuales para atraer la atención hacia el observador y su compromiso con una imagen; en este caso, cómo se relacionan los elementos clave de una composición con el contexto en el que está incrustado (véase también el Capítulo 1).

Imagen fija: Una imagen fija extraída de una secuencia de imágenes en movimiento y reproducida, por ejemplo, como ilustración en un libro.

Latente: El significado subyacente de algo (una afirmación, una imagen, etc.) y no el significado aparentemente obvio o **manifiesto**.

Manifiesto: La apariencia superficial de algo o el significado pretendido de algo; véase también **latente**.

Marco: Literalmente, el marco alrededor de una imagen (o una sola imagen en una secuencia, como en una tira de película), pero también las cuestiones intelectuales que perfilan los parámetros de una investigación (véase también el Capítulo 1).

Materialidad: Un término para llamar la atención a la significación

social de las propiedades materiales de las cosas.

Metadatos: Datos sobre **datos**; si se entiende un objeto o imagen como un elemento de datos, entonces la descripción del elemento constituye sus metadatos; los metadatos están por lo general mucho más estructurados y son mucho más regulares que los elementos de datos que describen y, por tanto, permiten un análisis más sistemático.

Multivocalidad: Véase **polivocalidad**. **Narrativa:** Brevemente, la “historia” contada por una secuencia de palabras, acciones o imágenes y, de modo más general, la organización de la información dentro de esa historia (véase también el Capítulo 1). **Observación participante:** Un método de trabajo de campo utilizado por antropólogos y otras personas, en el que el investigador trata de participar lo más posible en la vida social de los sujetos de investigación y además —paradójicamente— mantenerse aparte de la vida social para observarla. **Oculocentrismo:** Un término para denotar la aparente centralidad de la visión en la comprensión de sí mismo del mundo moderno (véase también el Capítulo 1).

Perspectiva: Un interés en la perspectiva en el sentido técnico anima a la investigación visual a prestar más atención al lugar y punto de vista del observador (véase también el Capítulo 1).

Polivocalidad: Las “muchas voces” con las que las imágenes pueden hablar, es decir, los distintos significados que observadores diferentes pueden atribuir a una imagen.

Proxémica: El estudio del uso (social) del espacio y lo que se llama en ocasiones el “territorio personal”; como la **coreométrica**, a menudo se utiliza el cine y el vídeo para capturar datos para su análisis posterior.

Reflexividad: El proceso por el cual un investigador considera y explica su propio rol en la realización de investigación y análisis de los hallazgos (véase también el Capítulo 1).

Régimen escópico: Una forma de control u orden social que se basa fundamentalmente en la visión —el acto de ver y la condición de ser visto— para mantener ese orden.

Representación: Una cosa (una emisión verbal, una imagen, etc.) que significa otra (un acto presenciado, una persona) pero no es idéntica a ella; la representación es una cosa en sí misma, no un sustituto para algo (véase también el Capítulo 1).

Trabajo de campo: Un término amplio que indica la presencia del investigador entre los sujetos de investigación en su ambiente normal de interacción social; el investigador utilizará diversos métodos durante el trabajo de campo (véase también el Recuadro 4.1. en el Capítulo 4).

Bibliografía

- ABU-LUGHOD, L. (1995) "The objects of soap opera: Egyptian television and the cultural politics of modernity", en D. MILLER (ed.), *Worlds Apart: Modernity Through the Prism of the Local*. Londres: Routledge, págs. 190-210.
- ALEXANDER, V. (2001) "Analysing visual materials", en N. GILBERT (ed.), *Researching Social Life*. Londres: Sage, págs. 343-357.
- ANGROSINO, M. (2007) *Doing Ethnographic and Observational Research* (V. 3 de SAGE Qualitative Research Kit). Londres: Sage.
- ANGROSINO, M. (2012) *La investigación etnográfica y la observación en Investigación Cualitativa*, Madrid. Morata
- APPADURAI, A. (ed.) (1986) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ASCH, T. (1992) "The ethics of ethnographic film-making", en P. I. CRAWFORD y D. TURTON (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, págs. 196-204.
- ASCH, P. y CONNOR, L. (1994) "Opportunities •for double-voicing• in ethnographic film", *Visual Anthropology Review*, 10, págs. 14-27.
- ASTON, J. (2003) "Interactive multimedia: an investigation into its potential for communicating ideas and arguments", Tesis doctoral, Royal College of Art and University of Cambridge, Londres y Cambridge.
- AUFDERHEIDE, P. (1995) "The Video in the Villages project: videomaking with and by Brazilian Indians", *Visual Anthropology Review*, 11, págs. 83-93.
- BALL, M. (1998) "Remarks on visual competence as an integral part of ethnographic fieldwork practice: the visual availability of culture", en J. PROSSER (ed.), *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Londres: Falmer Press, págs. 131-147.
- y SMITH, G. W. H. (1992) *Analyzing Visual Data*. Londres: Sage.
- BANKS, M. (1996) "Constructing the audience through ethnography", en P. I. CRAWFORD y S. B. HAFSTEINSSON (eds.), *The Construction of the Viewer: Proceedings from NAFA 3*. Højbjerg, Dinamarca: Intervention Press, págs. 118-134.
- (2001) *Visual Methods in Social Research*. Londres: Sage.
- BARBASH, I. y TAYLOR, L. (1997) *CrossCultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press.
- BARBOUR, R. (2007) *Doing Focus Groups* (V. 4 de SAGE Qualitative Research

- Kit!*. Londres: Sage.
- BARNOUW, E. (1983) *Documentary: A History of the Non-fiction Film* (ed. rev.). Oxford: Oxford University Press. (Trad. esp.: *El documental: historia y estilo*. Barcelona. Gedisa, 1996.)
- BARRY, A. (1995) "Reporting and visualising", en C. JENKS (ed.), *Visual Culture*. Londres: Routledge, págs. 42-57.
- BARTHES, R. (1973) *Mythologies*. Londres: Paladin. (Trad. cast.: *Mitologías*. Madrid. Siglo XXI, 2005, 4ª edic.)
- BATESON, G. y MEAD, M. (1942) *Balinese Character: A Photographic Analysis*. Nueva York: New York Academy of Sciences.
- BECKER, H. (1982) *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press. (Trad. cast.: *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Quilmes, 2008.)
- (1998) *Tricks of the Trade: How to Think About Your Research While You're Doing it*. Chicago: University of Chicago Press.
- y HAGAMAN, D. (2003) "Afterword: digital image ethics", en L. GROSS, J. KATZ y J. Ruby (eds.), *Image Ethics in the Digital Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press, págs. 343-349.
- BECKER, H. S. (1974) "Photography and sociology", *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 1, págs. 3-26. Reditado en H. S. BECKER (1986) *Doing Things Together: Selected Papers*. Evanston: Northwestern University Press; también en lucy.ukc.ac.uk/becker.html.
- BELL, J. (2003) "Looking to see: reflections on visual repatriation in the Purari Delta, Gulf Province, Papua New Guinea", en L. PEERS y A. BROWN (eds.), *Museums and Source Communities: A Routledge Reader*. Londres: Routledge, págs. 111-122.
- BELL, P. (2001) "Content analysis of visual images", en T. VAN LEEUWEN y C. JEWITT (eds.), *Handbook of Visual Analysis*. Londres: Sage, págs. 10-34.
- BERELSON, B. (1952) *Content Analysis in Communication Research*. Nueva York: Free Press.
- BERGER, J. (1972) *Ways of Seeing*. Londres: BBC/Penguin. (Trad. cast.: *Modos de ver*. Barcelona. Gustavo Gili, 2010, 8ª edic.)
- y MOHR, J. (1967) *A Fortunate Man: The Story of a Country Doctor*. Harmondsworth: Allen Lane/Penguin. (Trad. cast.: *Un hombre afortunado*. Madrid. Alfaguara, 2008.)
- y MOHR, J. (1975) *A Seventh Man: A Book of Images and Words About the Experience of Migrant Workers in Europe*. Harmondsworth: Penguin. (Trad. cast.: *Un séptimo hombre: un libro de imágenes y palabras sobre la experiencia de los trabajadores emigrantes en Europa*. Madrid. Huerga y Fierro, 2002.)
- y MOHR, J. (1982) *Another Way of Telling*. Londres: Writers and Readers. (Trad. cast.: *Otra manera de contar*. Barcelona. Gustavo Gili, 2007.)
- BESNARD, P. (1994) "A Durkheimian approach to the study of fashion: the sociology of Christian or first names", en W. S. F. PICKERING y H. MARTINS

- (eds.), *Debating Durkheim*. Londres: Routledge, en coedición con el British Centre for Durkheimian Studies, págs. 159-173.
- BIELLA, P., CHAGNON, N. A. y SEAMAN, G. (1997) *Yanomamo Interactive: The Ax Fight*. Nueva York: Harcourt Brace.
- (1988) "Against reductionism and idealist self-reflexivity: the Ilparakuyo Maasai film project", en J. ROLLWAGON (ed.), *Anthropological Filmmaking: Anthropological Perspectives on the Production of Film and Video for the General Public*. Chur: Harwood Academic Press, págs. 47-73.
- BROWN, A., PEERS, L. y miembros de la Kainai Nation (2005) *Pictures Bring Us Messages/ Sinaakssiiksi aohtsimaahpihkookiyaawa: Photographs and Histories from the Kainai Nation*. Toronto: University of Toronto Press.
- CALDAROLA, V. (1985) "Visual contexts: a photographic research method in anthropology", *Studies in Visual Communication*, 11, págs. 33-53.
- CARELLI, V. (1988) "Vidéo dans les villages: un instrument de réaffirmation ethnique", *CVA Newsletter*, Octubre, págs. 13-19.
- CHALFEN, R. (1996) "Foreword", en S. WORTH y J. ADAIR (eds.), *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Albuquerque: University of New Mexico Press, págs. IX-XXII.
- CHAPLIN, E. (1994) *Sociology and Visual Representation*. Londres: Routledge.
- (1998) "Making meanings in art worlds: a sociological account of the career of John Constable and his oeuvre, with special reference to •The Cornfield• (homage to Howard Becker)", en J. PROSSER (ed.), *ImageBased Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Londres: Falmer Press, págs. 284-306.
- CHIOZZI, P. (1989) "Photography and anthropological research: three case studies", en
- R. BOONZAJER FLAES (ed.), *Eyes Across the Water: The Amsterdam Conference on Visual Anthropology and Sociology*. Amsterdam: Het Spinhuis, págs. 43-50.
- CLIFFORD, J. (1988) *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press. (Trad. cast.: *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona. Gedisa, 1995.)
- y MARCUS, G. E. (1986) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- COLLIER, J. y COLLIER, M. (1986) *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- COOVER, R. (2004a) "Using digital media tools in cross-cultural research, analysis and representation", *Visual Studies*, 19, págs. 6-25.
- (2004b) "Working with images, images of work: using digital interface, photography and hypertext in ethnography", en S. PINK, L. KÜRTI y A. I. AFONSO (eds.), *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*, Londres: Routledge, págs. 185-203.

- CRONIN, Ó. (1998) "Psychology and photographic theory", en J. PROSSER (ed.), *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Londres: Falmer Press, págs. 69-83.
- DANFORTH, L. y TSIARAS, A. (1982) *The Death Rituals of Rural Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- DARWIN, C. (1872) *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Londres: John Murry. (Trad. cast.: *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Madrid. Alianza, 1998, 2ª reimpr.)
- DAVIS, J. (1989) "The social relations of the production of history", en E. TONKIN, M. MCDONALD y M. CHAPMAN (eds.), *History and Ethnicity*. Londres: Routledge, págs. 104-120.
- DE BRIGARD, E. (1995 [1975]) "The history of ethnographic film", en P. HOCKINGS (ed.), *Principles of Visual Anthropology* (2a ed.). The Hague: Mouton, págs. 13-43.
- DE LAINE, M. (2000). *Fieldwork, Participation and Practice: Ethics and Dilemmas in Qualitative Research*. Londres: Sage.
- DIEM-WILLE, G. (2001) "A therapeutic perspective: the use of drawings in child psychoanalysis and social science", en T. VAN LEEUWEN y C. JEWITT (eds.), *Handbook of Visual Analysis*. Londres: Sage, págs. 119-133.
- DOWMUNT, T. (ed.) (1993) *Channels of Resistance: Global Television and Local Empowerment*. Londres: BFI Publishing, en asociación con Channel Four Television.
- DRESCH, P., JAMES, W. y PARKIN, D. (eds.) (2000) *Anthropologists in a Wider World: Essays on Field Research*. Oxford: Berghahn Books.
- DURKHEIM, E. (1951) *Suicide*. Glencoe, IL: The Free Press. (Trad. cast.: *El suicidio*. Madrid. Akal, 1992, 3ª edic.)
- EATON, M. (1979) "The production of cinematic reality", en M. EATON (ed.), *AnthropologyRealityCinema: The Films of Jean Rouch*. Londres: British Film Institute, págs. 40-53.
- EDGAR, I. (2004) "Imagework in ethnographic research", en S. PINK, L. KÜRTI y A. I. AFONSO (eds.), *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. Londres: Routledge, págs. 90-106.
- EDWARDS, E. (ed.) (1992) *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven: Yale University Press, en asociación con The Royal Anthropological Institute, Londres.
- (2001) *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg.
- (2003) "Talking visual histories: introduction", en L. PEERS y A. BROWN (eds.), *Museums and Source Communities: A Routledge Reader*. Londres: Routledge, págs. 83-99.
- ELLEN, R. F. (ed.) (1984) *Ethnographic Research: A Guide to General Conduct*. Londres: Academic Press.
- EMMISON, M. y SMITH, P. (2000) *Researching the Visual: Images, Objects, Contexts and Interactions in Social and Cultural Enquiry*. Londres: Sage.

- EVANS, J. y HALL, S. (1999) "What is visual culture?", en J. EVANS y S. HALL (eds.), *Visual Culture: The Reader*. Londres: Sage, en asociación con the Open University.
- FABIAN, J. (1983) *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. Nueva York: Columbia University Press.
- FARIS, J. C. (1992) "Anthropological transparency: film, representation and politics", en P. CRAWFORD y D. TURTON (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, en asociación con the Granada Centre for Visual Anthropology, págs. 171-182.
- (1993) "A response to Terence Turner", *Anthropology Today*, 9, págs. 12-13.
- FIELDING, J. (2001) "Coding and managing data", en N. GILBERT (ed.), *Researching Social Life*. Londres: Sage, págs. 227-251.
- FIELDING, N. (2001) "Ethnography", en N. GILBERT (ed.), *Researching Social Life*. Londres: Sage, págs. 145-163.
- FISCHER, M. D. y ZEITLYN, D. (2003) "Visual anthropology in the digital mirror: computerassisted visual anthropology". Canterbury: Centre for Social Anthropology and Computing, <http://lucy.ukc.ac.uk/dz/layers^nggwun.html>
- FLAES, R. B. (ed.) (1989) *Eyes Across the Water: The Amsterdam Conference on Visual Anthropology and Sociology*. Amsterdam: Het Spinhuis.
- FLICK, U. (2007a) *Designing Qualitative Research* (V. 1 de SAGE Qualitative Research Kit!). Londres: Sage.
- (2007b) *Managing Quality in Qualitative Research* (V. 8 de SAGE Qualitative Research Kit!). Londres: Sage.
- FOUCAULT, M. (1973) *The Birth of the Clinic: An Archeology of Medical Perception*. Londres: Tavistock. (Trad. cast.: *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Madrid. Siglo XXI, 2007, 2ª edic.)
- (1977) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Londres: Allen Lane. (Trad. cast.: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid. Siglo XXI, 2009, 16ª ed.)
- GEERTZ, C. (1973) "Deep play. Notes on the Balinese cock-fight", en *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books, págs. 412-453. (Trad. cast.: "Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali" *La interpretación de las culturas*. Barcelona. Gedisa, 1996, 7ª ed., págs. 339 - 372.)
- GEFFROY, Y. (1990) "Family photographs: a visual heritage", *Visual Anthropology*, 3, págs. 367-410.
- GELL, A. (1992) "The technology of enchantment and the enchantment of technology", en J. COOTE y A. SHELTON (eds.), *Anthropology, Art and Aesthetics* (Oxford Studies in the Anthropology of Cultural Forms). Oxford: Clarendon Press, págs. 40-63.
- (1998) *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon.
- GIBBS, G. (2007) *Analyzing Qualitative Data* (V. 6 de SAGE Qualitative Research Kit!). Londres: Sage.

- GIDDENS, A. (1991) *Modernity and Selfidentity*. Cambridge: Polity. (Trad. cast.: *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona. Península, 1997.)
- GINSBURG, F. (1991) "Indigenous media: Faustian contract or global village?", *Cultural Anthropology*, 6, págs. 92-112.
- (1994) "Culture/media: a (mild) polemic", *Anthropology Today*, 10, págs. 5-15.
- (1999) "The parallax effect: the impact of indigenous media on ethnographic film", en J. GAINES y M. RENOV (eds.), *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, págs. 156-175.
- GLASER, B. G. y STRAUSS, A. L. (1967) *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Nueva York: Aldine.
- GOLD, S. (1991) "Ethnic boundaries and ethnic entrepreneurship: a photo-elicitation study", *Visual Sociology*, 6(2), págs. 9-22.
- GOODWIN, C. (2001) "Practices of seeing visual analysis: an ethnomethodological approach", en T. VAN LEEUWEN y C. JEWITT (eds.), *Handbook of Visual Analysis*. Londres: Sage, págs. 157-182.
- GOULD, S. J. (1981) *The Mismeasure of Man*. Nueva York: W. W. Norton. (Trad. cast.: *La falsa medida del hombre*. Barcelona. Crítica, 1998, edic. rev. y ampliada.)
- GRADY, J. (1991) "The visual essay and sociology", *Visual Sociology*, 6, págs. 23-38.
- GRIFFITHS, A. (2002) *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology and TurnoftheCentury Visual Culture*. Nueva York: Columbia University Press.
- GRIMSHAW, A. (2001) *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GROSS, L., KATZ, J. y RUBY, J. (eds.) (1988) *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. Nueva York; Oxford: Oxford University Press.
- , KATZ, J. y RUBY, J. (eds.) (2003) *Image Ethics in the Digital Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GUPTA, A. y FERGUSON, J. (1992) "Beyond "Culture": space, identity, and the politics of difference", *Cultural Anthropology*, 7, págs. 6-23.
- HADDON, A. C. (1895) *Evolution in Art: As Illustrated by the LifeHistories of Designs*. Londres: Walter Scott.
- HALPERN, S.W. (2003) "Copyright law and the challenge of digital technology", en L. GROSS, J. KATZ y J. RUBY (eds.), *Image Ethics in the Digital Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press, págs. 143-70.
- HAMMERSLEY, M. y ATKINSON, P. (1983). *Ethnography: Principles in Practice*. Londres: Tavistock.(Trad. cast.: *Etnografía: métodos de investigación*. Barcelona. Paidós, 2003, 2ª ed.)
- HAMILTON, P. y HARGREAVES, R. (2001) *The Beautiful and the Dammed: The Creation of Identity in NineteenthCentury Portrait Photography*. Londres:

- National Portrait Gallery.
- HARDING, T. (1997) *The Video Activist Handbook*. Londres: Pluto.
- HARPER, D. (1982) *Good Company*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1987a) “The visual ethnographic narrative”, *Visual Anthropology*, 1, págs. 1-20.
- (1987b) *Working Knowledge: Skill and Community in a Small Shop*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1989) “Visual sociology: expanding the sociological vision”, en G. BLANK, J. MCCARTNEY y E. BRENT (eds.), *New Technology in Sociology*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, págs. 81-97.
- (1998) “An argument for visual sociology”, en J. PROSSER (ed.), *ImageBased Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Londres: Falmer Press, págs. 24-41.
- HEATH, C. y HINDMARSH, J. (2002) “Analysing interaction: video, ethnography and situated conduct”, en T. MAY (ed.), *Qualitative Research in Action*. Londres: Sage, págs. 99-121.
- HEIDER, K. (1976) *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.
- HENLEY, P. (2004) “Putting film to work: observational cinema as practical ethnography”, en S. PINK, L. KÜRTI y A. I. AFONSO (eds.), *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. Londres: Routledge, págs. 109-130.
- HERLE, A. y ROUSE, S. (eds.) (1998) *Cambridge and the Torres Strait: Centenary Essays on the 1898 Anthropological Expedition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOSKINS, J. (1998) *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People's Lives*. Nueva York: Routledge.
- IEDEMA, R. (2001) “Analysing film and television: a social semiotic account of Hospital: an unhealthy business”, en T. VAN LEEUWEN y C. JEWITT (eds.), *Handbook of Visual Analysis*. Londres: Sage, págs. 183-204.
- ISRAEL, M. y HAY, I. (2006) *Research Ethics for Social Scientists*. Londres: Sage.
- JAMES, W. (1997) “The names of fear: memory, history, and the ethnography of feeling among Uduk refugees”, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 3, págs. 115-131.
- JAY, M. (1989) “In the empire of the gaze”, en L. APPIGNANESI (ed.), *Postmodernism*. Londres: Free Association Books, págs. 19-25.
- (1992) “Scopic regimes of modernity”, en S. LASH y J. FRIEDMAN (eds.), *Modernity and Identity*. Oxford: Blackwell, págs. 178-195.
- JENKINS, R. (1992) *Pierre Bourdieu*. Londres: Routledge.
- JENKS, C. (1995) “The centrality of the eye in western culture: an introduction”, en C. JENKS (ed.), *Visual Culture*. Londres: Routledge, págs. 1-25.
- JEWITT, C. y OYAMA, R. (2001) “Visual meaning: a social semiotic approach”, en T. VAN LEEUWEN y C. JEWITT (eds.), *Handbook of Visual Analysis*, Londres: Sage, págs. 134-156.
- JORDAN, P.-L. (1992) *Cinéma/cinema/kino*. Marsella: Musées de Marseille.

- KINGSTON, D. P. (2003) "Remembering our namesakes: audience reactions to archival film of King Island, Alaska", en L. PEERS y A. BROWN (eds.), *Museums and Source Communities: A Routledge Reader*. Londres: Routledge, págs. 123-135.
- KREBS, S. (1975) "The film elicitation technique", en P. HOCKINGS (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, The Hague: Mouton, págs. 283-301.
- KRESS, G. y VAN LEEUWEN, T. (1996) *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Londres: Routledge.
- KUPER, A. (1988) *The Invention of Primitive Society: Transformations of an Illusion*. Londres: Routledge.
- KVALE, S. (2007) *Doing Interviews* (V. 2 de *SAGE Qualitative Research Kit!*). Londres: Sage.
- KVALE, S. (2011) *Las entrevistas en Investigación Cualitativa*. Madrid. Morata
- LATOUR, B. (1988) "Opening one eye while closing the other ... a note on some religious paintings", en G. FYFE y J. LAW (eds.), *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations*, Londres: Routledge, págs. 15-38.
- (1991) "Technology is society made durable", en J. LAW (ed.), *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination*. Londres: Routledge, págs. 103-131.
- LEACH, E. (1989) "Tribal ethnography: past, present, future", en E. TONKIN, M. MCDONALD y M. CHAPMAN (eds.), *History and Ethnicity*. Londres: Routledge, págs. 34-47.
- LESLIE, J. (1995) "Digital photopros and photo(shop) realism", *Wired*, 3(5), págs. 108-113.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1983) *The Way of the Masks*. Londres: Jonathan Cape. (Trad. cast.: *La vía de las máscaras*. Madrid. Siglo XXI, 1989.)
- LISTER, M. y WELLS, L. (2001) "Seeing beyond belief: cultural studies as an approach to analysing the visual", en T. VAN LEEUWEN y C. JEWITT (eds.), *Handbook of Visual Analysis*. Londres: Sage, págs. 61-91.
- LOIZOS, P. (1993) *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness, 1955-1985*. Manchester: Manchester University Press.
- LOMAX, A. (1975) "Audiovisual tools for the analysis of culture style", en P. HOCKINGS (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton, págs. 303-324.
- LOMBROSO, C. (1887) *L'homme Criminel*. París: F. Alcan. (Trad. cast.: *Los criminales*. Pamplona. Analecta, 2003.)
- LULL, J. (1990) *Inside Family Viewing: Ethnographic Research on Television's Audiences*. Londres: Routledge, for Comedia.
- LUTKEHAUS, N. y COOL, J. (1999) "Paradigms lost and found: the •crisis of representation• and visual anthropology", en J. M. GAINES y M. RENOV (eds.), *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, págs. 116-139.
- LYND, R. S. y LYND, H. M. (1937) *Middletown in Transition: A Study in Cultural*

- conflicts*. Nueva York: Harcourt, Brace.
- MACDOUGALL, D. (1997) "The visual in anthropology", en M. BANKS y H. MORPHY (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press, págs. 276-295.
- MACDOUGALL, D. (1998) *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- MARCUS, G. (1995) "Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography", *Annual Review of Anthropology*, 24, págs. 95-117.
- y CUSHMAN, D. (1982) *Ethnographies as Texts*. Palo Alto, CA: Annual Reviews Inc.
- y FISCHER, M. M. J. (1986) *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- MARTINEZ, W. (1990) "Critical studies and visual anthropology: aberrant vs. anticipated readings of ethnographic film", *CVA Review*, Spring, págs. 34-47.
- (1992) "Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship", en P. CRAWFORD y D. TURTON (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, en asociación con el Granada Centre for Visual Anthropology, págs. 131-161.
- MEAD, M. (1995 [1975]) "Visual anthropology in a discipline of words", en P. HOCKINGS (ed.), *Principles of Visual Anthropology* Berlín: Mouton de Gruyter, págs. 3-10.
- MESKELL, L. y PELS, P. (eds) (2005) *Embedding Ethics*. Oxford: Berg.
- MICHAELS, E. (1986) *The Aboriginal Invention of Television in Central Australia, 1982-1986: Report of the Fellowship to Assess the Impact of Television in Remote Aboriginal Communities*. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies.
- (1991a) "Aboriginal content: who's got it -who needs it?", *Visual Anthropology*, 4, págs. 277-300.
- MICHAELS, E. (1991b) "A model of teleported texts (with reference to Aboriginal television)", *Visual Anthropology*, 4, págs. 301-23.
- MINH-HA, T. T. (1991) *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. Nueva York: Routledge.
- MIRZOEFF, N. (1999) *An Introduction to Visual Culture*. Londres: Routledge. (Trad. cast.: *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona. Paidós, 2003.)
- MIZEN, P. (2005) "A little 'light work' ? Children's images of their labour", *Visual Studies*, 20, págs. 124-139.
- MONMONIER, M. (1991) *How to Lie with Maps*. Chicago: University of Chicago Press.
- MOORE, H.L. (1988) *Feminism and Anthropology*. Cambridge: Polity Press. (Trad. cast.: *Antropología y feminismo*. Madrid. Cátedra, 1991.)
- MORLEY, D. (1992) *Television, Audiences and Cultural Studies*. Londres: Routledge. (Trad. cast.: *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires, Amorrortu, 1996.)

- (1995) "Television: not so much a visual medium, more a visible object", en C. JENKS (ed.), *Visual Culture*. Londres: Routledge, págs. 170-189.
- (1996) "The audience, the ethnographer, the postmodernist and their problems", en P. I. CRAWFORD y S. B. HAFSTEINSSON (eds.), *The Construction of the Viewer: Proceedings from NAFA 3*. Højbjerg, Dinamarca: Intervention Press, págs. 11-27.
- MORPHY, H. y BANKS, M. (1997) "Introduction: rethinking visual anthropology", en M. BANKS y H. MORPHY (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. Londres: Yale University Press, págs. 1-35.
- MULVEY, L. (1975) "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen*, 16, págs. 6-18.
- NICHOLS, B. (1988 [1983]) "The voice of documentary", en A. ROSENTHAL (ed.), *New Challenges for Documentary*. Berkeley: University of California Press, págs. 48-63.
- NIESSEN, S. (1991) "More to it than meets the eye: photo-elicitation among the Batak of Sumatra", *Visual Anthropology*, 4, págs. 415-430.
- PEERS, L. y BROWN, A. (2003) "Introduction", en L. PEERS y A. BROWN (eds.), *Museums and Source Communities: A Routledge Reader*. Londres: Routledge, págs. 1-16.
- PINK, S. (2001) *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. Londres: Sage.
- (2006) *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. Londres: Routledge.
- PINNEY, C. (1992) "The parallel histories of anthropology and photography", en E. EDWARDS (ed.), *Anthropology and Photography, 1869-1920*. New Haven, CT: Yale University Press en asociación con el Royal Anthropological Institute, Londres, págs. 74-95.
- PINNEY, C. (1997) *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*. Londres: Reaktion Books.
- y PETERSON, N. (eds.) (2003) *Photography's Other Histories*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- POIGNANT, R. (1992) "Surveying the field of view: the making of the RAI photographic collection", en E. EDWARDS (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*, New Haven: Yale University Press, en asociación con The Royal Anthropological Institute, Londres, págs. 42-73.
- PROST, J. H. (1975) "Filming body behaviour", en P. HOCKINGS (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton, págs. 325-363.
- PROSSER, J. (1998) "The status of image-based research", en J. PROSSER (ed.), *ImageBased Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Londres: Falmer Press, págs. 97-112.
- (2000) "The moral maze of image ethics", en H. SIMONS y R. USHER (eds.), *Situated Ethics in Educational Research*. Londres: Routledge, págs. 116-132.
- RAMOS, M. J. (2004) "The limitations of intercultural ekphrasis", en S. PINK, L.

- KÜRTI y A. I. AFONSO (eds.), *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. Londres: Routledge, págs. 147-159.
- RAPLEY, T. (2007) *Doing Conversation, Discourse and Document Analysis* (V. 7 de *SAGE Qualitative Research Kit!*). Londres: Sage.
- RICHARDSON, J. y KROEBER, A. (1940) "Three centuries of women's dress fashions: a quantitative analysis", *Anthropological Records*, 5, págs. 111-153.
- ROBINSON, D. (1976) "Fashions in the shaving and trimming of the beard: the men of the Illustrated London News, 1842-1972", *American Journal of Sociology*, 81, págs. 1133-1141.
- ROOT, J. (1986) *Open the Box*. Londres: Comedia Publishing Group.
- ROSE, G. (2001) *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: Sage.
- ROSENTHAL, A. (ed.) (1980) *The Documentary Conscience: A Casebook in Film Making*. Berkeley: University of California Press.
- ROUCH, J. (1975) "The camera and man", en P. HOCKINGS (ed.) *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton, págs. 29-46.
- RUBY, J. (2000) *Picturing Culture: Explorations in Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2005) "Jean Rouch: hidden and revealed", *American Anthropologist*, 107, págs. 111-112.
- RUNDSTROM, D. (1988) "Imaging anthropology", en J. ROLLWAGON (ed.), *Anthropological Filmmaking: Anthropological Perspectives on the Production of Film and Video for the General Public*. Chur: Harwood Academic Press, págs. 317-370.
- SCHRATZ, M. y STEINER-LÖFFLER, U. (1998) "Pupils using photographs in school self-evaluation", en J. PROSSER (ed.), *ImageBased Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Londres: Falmer Press, págs. 235-251.
- SCHWARTZ, D. (1993) "Superbowl XXVI: reflections on the manufacture of appearance", *Visual Sociology*, 8, págs. 23-33.
- SCHWARTZ, J. M. y RYAN, J. R. (eds.) (2003) *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*. Londres: I.B. Tauris.
- SEELY, H. (2003) "The poetry of D.H. Rumsfeld: recent works by the secretary of defense", *SLATE*, Abril, www.slate.com/id/2081042/.
- SHARPLES, M., DAVISON, L., THOMAS, G. y RUDMAN, P. (2003) "Children as photographers: an analysis of children's photographic behaviour and intentions at three age levels", *Visual Communication*, 2, págs. 303-330.
- SILVERSTONE, R. (1985) *Framing Science: The Making of a BBC Documentary*. Londres: BFI Books.
- SOUZA, L. M. T. M. DE (2002) "Review of: Jessica Evans and Stuart Hall (eds.), *Visual Culture: The Reader*. Londres: Sage, 1999 y Nicholas MIRZOEFF, (ed.), *The Visual Culture Reader*. Londres: Routledge, 1998, *Visual Communication*, 1, págs. 129-136.

- STANTON, J. (2003) "Snapshots on the dreaming: photographs of the past and present", en L. PEERS y A. BROWN (eds.), *Museums and Source Communities: A Routledge Reader*. Londres: Routledge, págs. 136-151.
- STEIGER, R. (1995) "First children and family dynamics", *Visual Sociology*, 10, págs. 28-49.
- STOCKING, G. (1982) *Race, Culture and Evolution: Essays on the History of Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- STOLLER, P. (1989) *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- SUCHAR, C. (1997) "Grounding visual sociology research in shooting scripts", *Qualitative Sociology*, 20, págs. 33-55.
- SVA (Society for Visual Anthropology) (2001) *Guidelines for the Evaluation of Ethnographic Visual Media*. Society for Visual Anthropology. <http://www.societyforvisualanthropology.org/resources/svaevaluation.pdf>
- TAGG, J. (1987) *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Londres: Macmillan. (Trad. cast.: *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona Gustavo Gili, 2005.)
- TEN HAVE, P. (2004) *Understanding Qualitative Research and Ethnomethodology*. Londres: Sage.
- TRACHTENBERG, A. (1989) *Reading American Photographs. Images as History: Mathew Brady to Walker Evans*. Nueva York: Noonday Press.
- TUFTE, E. R. (1997) *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Cheshire, CT: Graphics Press.
- TURNER, T. (1990) "Visual media, cultural politics and anthropological practice: some implications of recent uses of film and video among the Kayapó of Brazil", *CVA Review*, Primavera, págs. 8-12.
- (1992) "Defiant images: the Kayapó appropriation of video", *Anthropology Today*, 8, págs. 5-16.
- VAN DER DOES, P., EDELAAR, S., GOOSKENS, I., LIEFTING, M. y VAN MIERLO, M. (1992) "Reading images: a study of a Dutch neighborhood", *Visual Sociology*, 7, págs. 4-67.
- VAN LEEUWEN, T. (2001) "Semiotics and iconography", en T. VAN LEEUWEN y C. JEWITT (eds.), *Handbook of Visual Analysis*. Londres: Sage, págs. 92-118.
- y JEWITT, C. (eds) (2001) *Handbook of Visual Analysis*. Londres: Sage.
- VAN WEZEL, R. H. J. (1988) "Reciprocity of research results in Portugal", *Critique of Anthropology*, 8, págs. 63-70.
- WHORF, B. L. (1956) *Language, Thought and Reality*. Cambridge, MA: MIT Press. (Trad. cast.: *Lenguaje, pensamiento y realidad*. Barcelona. Círculo de Lectores, 1999.)
- WILLIAMS, M. (2002) *Making Sense of Social Research*. Londres: Sage.
- WOOD, D. (ed.) (2003) *Foucault and Panopticism Revisited*, online at www.surveillanceandsociety.org.
- WOOLGAR, S. (1991) "Configuring the user: the case of usability trials", en J.

- LAW (ed.), *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination*. Londres: Routledge, págs. 57-99.
- WORTH, S. y ADAIR, J. (1972) *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: University Indiana Press.
- y ADAIR, J. (1997) *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology with a New Foreword, Afterword, and Illustrations by Richard Chalfen*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- WRIGHT, T. (1999) *The Photography Handbook*. Londres: Routledge. (Trad. cast.: *Manual de fotografía*. Madrid. Akal, 2001.)

|| Índice de nombres y materias

- ABULUGHOD, L., 8991, 100.
Aceptación profesional de los resultados de la investigación visual, 134-135.
ADAIR, J., 1921, 111, 129. Análisis cuantitativo, 72, 158.
— de contenido, 60, 6785, 86, 93, 118.
— conversación, 52, 7376.
— marxista, 60.
— semiótico, 63, 71.
Antropología, 39, 4243, 4650, 59, 65, 7475, 89, 105107.
— social, 28, 41, 74, 84.
— (Véase también: Antropología social.)
— visual, 4346, 116.
ASCH, P., 100.
ASCH, T., 100, 142.
ASTON, J., 144145, 148.
Audiencias para la investigación visual, 128129, 133.
- BAILY, J., 107.
BALL, M., 6974.
BARBASH, I., 106.
BARNOUW, E., 32.
BARRY, A., 6566.
BARTHES, R., 6263.
BATESON, G., 49.
BECKER, H., 121.
BELL, J., 136137.
BELL, P., 118, 121.
Bentham, J., 5657, 65.
BERELSON, B., 67.
BERGER, J., 60, 130.
Bertillon, A., 45.
BIELLA, P., 106, 142, 148.
Blackwood, B., 49.
BORDIEU, P., 62.
- CALDAROLA, V., 102103.
Capacidad de actuar, 3132, 98, 157.

CARELLI, V., 114.
CHAGNON, M., 142.
CHALFEN, D., 21.
CHAPLIN, E., 36, 76, 77.
CHIOZZI, P., 9498, 110, 112.
Cine en la investigación social, 4752, 107-109.
Colaboración entre investigadores y sujetos de investigación, 26, 109116, 120, 136.
Collet, P., 88.
COLLIER, J., 93, 103, 110, 136, 152.
COLLIER, M., 93, 152.
CONNOR, L., 100.
Constable, J., 78.
Contenido de las imágenes visuales, 77.
— latente de las imágenes, 70-71.
— manifiesto de las imágenes, 70-71, 96-100.
Conversaciones telefónicas, 52.
COOL, J., 106.
COOVER, R., 143.
Copyright, 120-121, 127.
Coreométrica, 52.

DANFORTH, L., 132.
DARWIN, C., 45.
Distinción figura/fondo, 32-33. 152.
Divisiones raciales, 43-45.
Doisneau, R., 64.
DURKHEIM, É., 71.

ECO, U., 128.
EMMISON, M., 127.
Enfoque formalista, 60-74, 85.
Ensayos fotográficos, 130-132.
Escopofilia, 119.
Escuela de la “cultura y la personalidad” antropología, 49.
Estudios culturales, 60-66.
— de medios, 67, 87, 91.
Ética, 116-123, 138.
Etnografía, 66, 75, 86-89.
Etnometodología, 52, 66, 73-74, 101.
EVANS, J., 62.
Evolución, 43, 46, 68, 70.
Exposición de fotografías, 78-79.

FARIS, J. C., 115.
Fenomenología, 51, 63, 76.
FISCHER, M., 143.
Flaherty, R., 48-49.
Forma de las imágenes visuales, 77.
Formas documentales, 32-33, 102-104, 121, 128.
Fotografía en la investigación social, 42-52.
FOUCAULT, M., 34, 43-46, 57-58, 62-67, 102, 119.

GEERTZ, C., 42.
GEFFROY, Y., 94-98, 137-138.
GELL, A., 31, 78.
GINSBURG, F., 115, 129.
“Giro postmoderno”, 26.
GLASER, B. G., 71.
GOLD, S., 96-97.
GOODWIN, C., 74.
GRADY, J., 131.
Grierson, J., 32.

HADDON, A. C., 39-40, 48, 67-71.
HAGAMAN, D., 121.
HALL, S., 62.
HALPERN, S. W., 121.
HAMILTON, P., 45.
HARGREAVES, R., 45.
HARPER, D., 46, 131.
Hawkins, R., 51.
Heald, S., 51.
HEATH, C., 73.
HENLEY, P., 105.
HINDMARSH, J., 73.
Huxley, T. H., 43, 45.

IEDEMA, R., 71.
Imágenes en la investigación social, 22-26, 63-64, 146-150.
Interpretativismo en la investigación social, 32, 42, 50-54, 58, 67, 116.
Investigación visual. Corrientes principales de, 24-25.
———. Distintividad de, 154-158.
———. Planificación y ejecución de, 26-30.
———. Robustez, 156-158.

———. Valor de, 158-159.

JAMES, W., 143-144.

JAY, M., 62.

JENKINS, R., 58.

JENKS, C., 63.

JEWITT, C., 71.

KINGSTON, D. P., 139.

KREBS, S., 99-101.

KRESS, G., 71, 132.

KROEBER, A., 69.

LEACH, E., 75.

LÉVI-STRAUSS, C., 71-72.

LISTER, M., 63, 52.

Llewelyn-Davies, M., 51.

LOMBROSO, C., 45.

LULL, J., 88.

LUTKEHAUS, N., 106.

LYND, R., 46-47.

MACDOUGALL, D., 51, 107.

Malinowski, B., 66.

Marcos, 33-34, 87.

MARTÍNEZ, W., 128, 133.

MARX, K., 62, 71.

Materialidad, 61, 76-81, 90, 98, 145.

MEAD, M., 49, 129.

Merleau-Ponty, M., 155.

MICHAELS, E., 115.

MINH-HA, T. T., 119.

MIRZOEFF, N., 62-63, 92.

MIZEN, P., 24.

MOHR, J., 130.

MONMONIER, M., 54.

MORLEY, D., 88, 91.

MORPHY, F., 113.

MORPHY, H., 113.

Narrativa, 34, 63, 70, 77, 93, 101, 103.

NIESSEN, S., 98-100, 109.

Observación participante, 49, 75, 89.

Obtención de datos a partir de fotografías,

85, 93-104, 109-112, 136.

——— películas, 85, 87, 94, 98-102.

Oculocentrismo, 34-35, 62, 66.

OYAMA, R., 71.

Películas etnográficas, 28, 48-52, 83-84, 105-107, 119-120, 129-134, 142.

PINK, S., 75, 110-112, 116, 131, 141, 148.

PINNEY, C., 45, 79.

Positivismo en la investigación social, 32, 42, 50, 51, 58, 67, 73, 99, 105.

Presentación de la investigación visual, 25, 125-150.

———. A los sujetos de investigación, 136-140.

———. Digital o multimedia, 140-150.

———. En cine o vídeo, 132-134.

———. En contexto académico, 129-135.

Producciones multimedia, 140-150.

Proxémica, 52.

Psicoanálisis, 76.

Quinlan, T., 114.

Reflexividad, 35, 74-75, 103, 122.

Repatriación visual, 138-140.

Representación, 35-36, 75.

RICHARDSON, J., 69.

ROBINSON, D., 69, 85.

ROSE, G., 127.

ROUCH, J., 106, 132.

RUBY, J., 76, 107, 125-126.

Rumsfeld, D., 152.

RUNDSTROM, D., 106.

SAPIR, E., 20-21, 49.

SAUSSUR, F., DE, 71.

SCHRATZ, M., 108.

SEAMAN, G., 142.

SHARPLES, M., 23.

SHWARTZ, D., 131.

SILVERSTONE, R., 92.

SMITH, G. W. H., 69-74.

SMITH, P., 127.

Snow, J., 53-54.

Sociedad para la Antropología Visual
(SVA), 135.

Sociología, 42-43, 50, 131, 158.

Spencer, B., 48.

STANTON, J., 140.
STEIGER, R., 104, 136.
STEINER-LÖFFLER, U., 108.
STOLLER, P., 154-156.
STRAUSS, A. J., 72.
SUCHAR, C., 46.
TAGG, J., 65.
Tapakan, J., 100.
TAYLOR, L., 106.
Tecnología de vídeo. Uso de las, 30, 50-52, 73, 101, 109, 112.
Televisión, 50, 86-93, 108, 115, 133.
— en circuito cerrado (CCTV), 58, 65.
ten HAVE, P., 73-74, 101.
Teoría fundamentada, 72, 76, 104.
Trabajo de campo, 83-86, 102, 109, 122.
TSIARAS, A., 132.
TUFTE, E., 53-54.
TURNER, T., 115.

Uso de la cámara por los sujetos de investigación, 23, 27, 111.

VAN DER DOES, P., 136, 152.
VAN LEEUWEN, T., 63, 132.
VAN WEZEL, R., 113, 130.
Vigilancia panóptica, 34, 56-57, 65, 102, 119.

WELLS, L., 63, 76.
WHORF-SAPIR. Hipótesis de, 20-21, 111.
WILLIAMS, M., 42.
WORTH, S., 19-21, 111, 129.

ZEITLYN, D., 143.

Marcus BANKS

LOS DATOS VISUALES EN INVESTIGACIÓN CUALITATIVA

Esta obra se centra en los enfoques históricos, teóricos y prácticos que justifican el uso de las imágenes visuales en la investigación cualitativa. Marcus BANKS se centra en la función y valor de este tipo de datos cualitativos; en su necesidad, uso y modos de análisis, así como en los problemas prácticos y éticos que surgen cuando se recurre a esta clase de información. Incorpora también consideraciones referidas a la planificación de esta modalidad de investigación y a cómo evaluar su calidad.

Para facilitar su comprensión y mantener el rigor de su discurso, el autor se apoya en numerosos ejemplos procedentes de diversos estudios de caso.

Este volumen forma parte de los ocho títulos que componen la Colección “**Investigación Cualitativa**”, coordinada por Uwe FLICK. Un proyecto editorial que representa la introducción más extensa y pormenorizada hasta el momento de los procesos implicados en una investigación cualitativa.

Títulos de la Colección “**Investigación Cualitativa**”:

- *El diseño de la Investigación Cualitativa*, Uwe FLICK
- [*Las entrevistas en Investigación Cualitativa*](#), Steinar KVALE
- [*Etnografía, observación e investigación participante en Investigación Cualitativa*](#), Michael ANGROSINO
- *Los grupos de discusión en Investigación Cualitativa*, Rosaline BARBOUR
- *Los datos visuales en Investigación Cualitativa*, Marcus BANKS
- *El análisis de datos cualitativos en Investigación Cualitativa*, Graham R. GIBBS
- *Análisis de conversaciones, discursos y documentos en Investigación Cualitativa*, Tim RAPLEY
- *El control de calidad en Investigación Cualitativa*, Uwe FLICK

Marcus Banks



Marcus Banks es profesor del Institute of Social and Cultural Anthropology en la Universidad de Oxford. Sus principales temas de interés son: antropología visual, películas étnicas, sociedad urbana en la India y Jainismo, etnicidad, informática y métodos para la investigación.

Marcus Banks durante los últimos años se ha dedicado principalmente el área de la antropología visual. Ha participado en investigación en India y el Reino Unido sobre la organización de la comunidad Jainista y las últimas teorías antropológicas sobre la etnicidad.

Los últimos temas de estudio que ha abordado han sido: la historia de una pequeña ciudad al oeste de la India, la práctica del cine en la India Colonial, la historia de las películas etnográficas y el desarrollo de teorías fiables sobre métodos de investigación.

Su último tema de investigación fue el área de las imágenes forenses. Acaba de coeditar con Andre Gingrich (Viena) un libro sobre los nuevos nacionalismos en Europa. También está coeditando un libro sobre antropología visual junto con Jay Ruby (Temple).